



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사학위논문

소설과 영화에서의 카메라 시선:

페터 한트케의 『페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안』과
빔 벤더스의 영화화를 중심으로

2014년 2월

서울대학교 대학원
협동과정 비교문학전공
송 혜 민

소설과 영화에서의 카메라 시선:

페터 한트케의 『페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안』과
빔 벤더스의 영화화를 중심으로

지도교수 김 태 환

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2014년 1월




서울대학교 대학원

협동과정 비교문학전공

송 혜 민

송혜민의 석사학위논문을 인준함

2014년 1월

위 원 장	<u>임 로 준</u>	(인)	
부 위 원 장	<u>정 향 운</u>	(인)	
위 원	<u>김 태 환</u>	(인)	

국문초록

소설과 영화에서의 카메라 시선

- 페터 한트케의 『페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안』과 빔 벤더스의 영화화를 중심으로

본 논문은 페터 한트케(Peter Handke, 1942-)의 소설 『페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안』과 빔 벤더스(Wim Wenders, 1945-)의 영화 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>을 대상으로 양자가 내포하고 있는 카메라적 시선Kamerablick의 상이한 자질을 비교한다.

서론에서는 카메라적 시선이 현대소설의 형식에 미친 영향을 검토하고 소설에서의 카메라적 시선을 정의하며 이러한 작품들을 영화화했을 때 발생하는 문제점을 제기한다. 소설에서 드러나는 카메라적 시선의 구축이란 가장 포괄적으로는 ‘이야기하기’에서 ‘보여주기’로의 이행, 전통적인 의미에서의 서술자가 축소되고 사건과 인물을 객관적인 형태로 제시하는 것을 의미한다. 현대소설에서의 카메라적 시선은 단순히 기법적 실험 이상의 의미를 갖는다. 모더니즘 문학에서 ‘객관화된 서술’은 보편적으로 존재하는 객관적인 세계를 우리에게 보여주는 것이 아니라 오히려 세계는 주관적일 수밖에 없다는 사실, 그리고 그러한 주관의 소유자로서의 인간 정신은 세계로부터 소외될 수밖에 없다는 사실을 ‘객관적으로’ 보여주고 있기 때문이다. 이러한 현상은 소설 뿐 아니라 모더니즘 예술의 전반에 걸쳐 관찰된다. 따라서 소설형식으로서의 카메라적 시선은 세계를 보는 근대적 방식 자체를 의미하며, 모더니즘 예술의 다양한 장르에서 동시적으로 전개되었던 경향전환의 제유라고 할 수 있다. 그러나 모더니즘 문학이 카메라적 시선을 소설형식으로 삼아 전통적 리얼리즘의 총체적 세계상을 해체하는 방향으로 전개되어 갔던 반면, 카메라적 시선의 원천인 영화는 환영효과를 통해 통

일성 있는 현실의 이미지를 구축하는 데로 나아간다. 역설적으로 카메라적 시선을 소설형식으로 삼는 일련의 모더니즘적 문학작품의 영화화는 상업적 차원에서 기피될 뿐 아니라 미학적 차원에서도 대개 실패하고 마는데, 이것은 근본적으로 문학에서의 인식론적 변화에 상응하는 카메라적 시선이 영화에서는 실상 관습적 지각을 생산하는 법칙들로 구성되어 있기 때문이다. 따라서 원작 소설에서 카메라적 시선을 통해 구현하고자 했던 모더니즘적 문제의식이 세계의 불확정성에 대한 불안이라면 그러한 시선이 영화에 그대로 옮겨질 경우 그 본질을 상실하게 되는 것이다. 소설 『페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안』과 영화 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>은 이와 같이 문학과 영화 사이에 발생하는 역설적 관계에 놓인 작품들이며, 이때 벤더스에 의한 소설의 영화화는 이러한 교착관계를 해소할 수 있는 전복적 시선을 제시하고 있다.

본론에 앞서 II장에서는 70년대 독일 문학과 영화에서 주관과 현실이라는 인식론적 문제가 제기되는 시대적 배경을 살펴보고, 동시대에 공존하고 있는 여러 갈래의 미학적 경향들 중 한트케의 문학과 벤더스의 영화가 같은 길을 따르고 있음을 규명한다. 1절에서는 신주관주의 문학과 페터 한트케의 작품의 연관성을 논의하고 2절에서는 뉴저먼시네마에서 감각과 감독으로 분류되는 빔 벤더스의 작품 세계를 살펴본다.

III장에서는 소설 『페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안』에서의 카메라적 시선을 분석한다. 소설 『페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안』은 점진적으로 독자가 동일시하기 어려운 주관성에 빠져들어가는 초점인물의 시선과 그것을 독자에게 이해 가능한 언어로 전달하지 않고 그대로 기록하는 카메라적인 서술자 시선간의 대립구조로 조직되어 있다. 이때 인물의 행위와 내면이 서술자라는 매개를 거치지 않고, 다시 말해 가공되지 않은 형태로 제시됨으로써, 분열하는 주체의 표상인 블로흐의 불안이 직접적으로 드러난다.

IV장에서는 소설을 원작으로 한 벤더스의 영화화가 소설에서의 카메라적 시선을 어떠한 방식으로 변용했는지를 분석한다. 영화 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>은 소설형식으로서의 카메라적 시선과 대립되는 계시적 시

선을 통해 동일한 인식의 문제를 성공적으로 다루어낸다. 이때 계시적 시선은 주관적 시점 쇼트의 해체와 계시적인 쇼트의 불규칙적 삽입으로 구성된다. 영화는 주관적 시점 쇼트의 해체를 통해 인물의 시선이 가진 권위를 박탈하며, 그를 통해 인물의 주관은 세계에 대한 인식을 수행하는 기능을 상실하고 외부로부터 관찰당하는 대상으로 전락한다. 주관/객관, 자아/대상 세계의 경계가 흐려짐에 따라 인물의 시선은 통합성을 상실하고 주체적 시선과 객체적 시선으로 분열된다. 계시적 쇼트는 분열된 시선을 시각적으로 구현하는 동시에 관객과 영화(카메라) 사이에 일치된 시선까지 분열시키는 이중적 역할을 수행한다. 요약하면, 영화는 주관적 시점 쇼트의 해체와 관객 주체의 자리에 위치하면서도 결코 관객의 시선과 합치될 수 없는 카메라의 존재를 끊임없이 상기시키는 계시적 쇼트의 배치를 통해 관객주체에게 인물이 겪는 불안을 감각적으로 전사한다.

이와 같이 상이한 카메라 시선의 자질을 통해 벤더스는 소설 『페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안』에서 다루고 있는 모더니즘적 인식의 문제를 성공적으로 영화화한다.

영화는 그 탄생의 시기에 다른 매체가 영화에 대해 수행한 것처럼 타 매체에서 수용된 자기 자신의 자질을 검토하고 그에 대한 자기 반영적 대응을 수행함으로써 그 자신의 지평을 확장해 나가고 있다. 본고에서 제시한 두 작품은 한 매체와 다른 매체의 일회적인 조우나 결합의 양상이 아닌, 상대 매체에 대한 영향과 문제제기가 자신에게 수렴하고 그것으로부터 다시 발산되는 일종의 상호반조적인 구조 속에 놓여 있다는 측면에서 상호매체적 진화의 궤적으로 보여준다고 할 수 있다.

주요어: 카메라 시선, 신주관주의 문학, 뉴 저먼 시네마, 주관의 인식론적 기능, 객관적 서술, 모더니즘 문학, 계시적 시선, 문학작품의 영화화

목 차

국문초록

I. 서론

I -1. 현대소설에서의 카메라 시선.....	1
I -2. 카메라 시선의 회귀: 소설을 경유하여.....	9
I -3. 연구사 검토.....	13

II. 1970년대 신주관주의 문학과 뉴 저먼 시네마.....18

II-1. 페터 한트케와 시선.....	19
II-2. 빔 벤더스와 시선.....	22

III. 소설 『페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안』에서의 카메라 시선.....28

III-1. 블로흐의 시선: 주관성의 심화.....	28
III-2. 서술자의 시선: 매개자의 상실.....	39
III-3. 블로흐와 모더니즘적 인식의 문제.....	47

IV. 영화 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>: 회귀한 카메라 시선.....51

IV-1. 주관적 시점 쇼트의 해체.....	52
IV-2. 계시적 쇼트.....	61
IV-3. 분열하는 시선: 인물-영상주-관객.....	72

V. 결론.....77

참고문헌.....81

독문요약.....88

그림 목 차

<그림 1>	54
<그림 2>	55
<그림 3>	56
<그림 4>	57
<그림 5>	58
<그림 6>	58
<그림 7>	58
<그림 8>	63
<그림 9>	64
<그림 10>	64
<그림 11>	65
<그림 12>	66
<그림 13>	67
<그림 14>	68
<그림 15>	69
<그림 16>	70

I. 서론

I -1. 현대소설에서의 카메라 시선

현대소설에서 카메라 시선Kamerablick의 등장은 모더니티의 산물로서, 이는 이후 소설의 형식 발전과 밀접하게 관련된다. 소설에서 드러나는 카메라 시선의 구축이란 가장 포괄적으로는 ‘이야기하기’에서 ‘보여주기’로의 이행, 전통적인 의미에서의 서술자가 축소되고 사건과 인물을 객관적인 형태로 제시하는 것을 의미한다. 카메라 시선은 기계적으로 기록하는 매체인 ‘카메라’의 존재론적 특성을 소설에서 구현하는 동시에 영화에서 사용되는 편집 및 연출과 유사한 방식으로 소설을 구성하는 기법이다. 서술자는 사건과 인물을 해설하거나 서술된 세계에 개입하지 않고 그것을 단지 외부적으로만 관찰하는데, 이때 사건과 인물을 관찰하는 시점적 위치는 빈번하게 바뀐다.

앨런 스피겔Alan Spiegel은 19세기 후반 현대소설에서 시각적 정보가 증가하는 구상화 형식concretized form이 등장하였으며 이로부터 20세기의 ‘내면형식’과 ‘영화적 형식’이 분화되었다고 본다. 플로베르에서부터 탄생한 구상화 형식은 개념적 명명 대신, 시각적 대상에 대한 관찰을 통해 이미지적 구체성을 획득하는 방식의 서술을 말한다. 그는 졸라, 헨리 제임스, 콘래드, 포크너, 나보코프, 로브-그리예를 관통하는 하나의 형식적 특질을 구상화 형식으로 규정하고 이러한 새로운 ‘전통’이 조이스에서 완성되었다고 평가하면서 이를 영화 매체에서의 영상의식과 관련짓는다. 고도의 시각화를 통해 인물과 사건을 구체적인 공간 속에 위치시킨다는 측면에서 소설의 구상화 형식은 영화적 형식의 전제조건이 된다. 그러나 플로베르의 작품의 경우, 여전히 시각적으로 구축된 공간의 총체성이 유지되고 있다는 점에서 구상화 형식은 영화적 형식의 본체인 동시에 원시적 형태라고 볼 수 있다. 구상화 형식은 곧 20세기 현대 소설 형식에서 두 가지 중요한 흐름, 즉 졸라, 로렌스, 울프에게서 관찰되는 ‘내면형식’과 헨리 제임스, 콘래드, 조이스가 소속된 ‘영화적 형식’으로 분화된다. 내면형식이란 기존의 구상화 형식

에 변형을 가해 “소설가(내지 서술자)가 (서술된 세계에 실재하는) 대상으로부터 떨어져 나와 그것을 관찰하는 인물의 눈으로 이동하는 현상”¹⁾을 의미한다. 이때 관찰자가 인식하는 대상 자체가 아니라 관찰자의 인식 과정이 중요해지며 독자는 관찰자의 정신구조 안에 갇혀 관찰자와 동일한 방식으로 대상들을 인지하게 된다. 스피겔에 따르면 “이 경향은 대상의 물질적 실재성이 약화되고, 인물이나 작가적 존재로서 서사 안에서 기능하는 관찰자의 내면생활에 대한 통찰이 심화”²⁾되기 때문에, “구상화 형식, 영화적 효과, 시각적 관점에서 ‘이탈한away’ 운동을 대표한다.”³⁾ 내면형식에서 대상세계의 물질성(시간, 공간)은 관찰자의 의식 안에서 기억 및 감정의 영향과 결합된 형태로 지각된다. 반면, 스피겔이 보다 집중하고 있는 영화적 형식은 구상화 형식을 계승하고 있으면서도 구성된 공간의 총체성, 다시 말해 원근법을 해체한다는 측면(몽타주), 한편으로 구상화 형식에 수동적이고 객관적으로 보는 방식(피상성)을 도입한다는 측면에서 그것을 넘어선다. 내면형식과 영화적 형식의 구분은 ‘시각성’이라는 요소를 처리하는 방식에 의해 결정된다. 즉 전자는 증가한 시각적 정보가 관찰하는 개인적 존재의 감정과 내면에 의해 지배되는 경향을, 후자는 시각적 정보가 인간 의식의 시각적 정보 처리 과정에서 유리되는 경향을 의미한다고 볼 수 있다.

클로드 에드몽 마니Claude Edmonde-Magny 역시 도스 파소스나 헤밍웨이로부터 출발한 미국소설의 새로운 경향이 시네마적인 것이라고 언급하면서, 이러한 현상이 영화라는 매체가 직접적으로 소설에 끼친 영향에서 기인한 것이라기보다는 미국적 시대정신에 부합하는 현상, 즉 미국적 모더니티에 의해 소설에서의 현실 인식의 방법이 전환되었음을 시사하는 현상이라고 주장한다. 그에 따르면 미국 소설에서 관찰되는 혁신은 1. 완전히 객관화된 서술 2. 영화를 예술의 범주에 포함시키는 동인이 되었던 ‘카메라의 이동’에 해당하는 서술적 기법을 핵심으로 한다. 이러한 현상은 당시 만연했던 행동주의 사상과 맥락을 같이 하는데, 행동주의란 한 개체의 심

-
- 1) 앨런 스피겔, 『소설과 카메라의 눈』, 박유희, 김중수 옮김, 르네상스, 2005, 101쪽.
 - 2) 같은 책, 102쪽.
 - 3) 같은 곳.

리적 리얼리티가 순전히 외부적 관찰에 의해서만 인식될 수 있으며, 오직 주체자신만이 알고 있는 모든 것은 자기 분석을 통해 제거되어야 한다는 전제에서 출발한다. 행동주의적 관점에 따르면 심리적 리얼리티는 행위의 연속에 불과하며, 언어와 비명, 몸짓은 표현으로서 똑같은 무게를 갖는다.⁴⁾ 행동주의적 관점은 소설형식으로서의 카메라 시선의 표면적 특성과 부합하는 면이 있지만, 과학적인 자기분석을 통해 보편적 인간 행위의 연관성을 도출해낼 수 있다고 전제한다는 측면에서 (앞으로 살펴보겠지만) 이러한 기법의 기저에 깔려있는 회의적 인식론과는 분명히 차이가 있다.

서술기법으로서의 카메라 아이Camera eye의 성격에 대한 동일한 규정은 슈탄첼Franz K. Stanzel에게서도 발견된다. 그는 『소설의 이론Theorie des Erzählens』에서 카메라 아이가 누보 로망에 결정적인 영향을 끼쳤다고 주장한다. 슈탄첼은 카메라 아이의 특성으로 스피켈이 ‘수동적이고 무심하게 보는 방식’이라고 언급했던 것을 “의식의 비인격화Entpersönlichung des Bewußtseins”⁵⁾로 명명한다. 이때 카메라 시선은 대상을 스쳐지나갈 뿐 그것을 기억하지도 그것에 의식적 작용을 가하지도 않으며, 시선의 영역은 단지 대상의 외면 세계를 지각하는 것에만 제한된다. 슈탄첼에 따르면 현대소설에서 이러한 기법이 자주 사용되는 이유는 이를 통해 “탈인간적 지각의 환영Illusion der dehumanisierten Wahrnehmung”⁶⁾을 창조할 수 있기 때문이다. 인간의 눈을 벗어난 지각이라는 이상은 궁극적으로 19세기의 예술에서 지속적으로 추구해 온 객관성의 이념에 연원을 두고 있으며 카메라 아이 기법은 소설 영역에서 그러한 이념이 낳은 최후의 결과라고 할 수 있다.⁷⁾

4) Claude-Edmonde Magny, *The Age of American Novel*, Frederick Ungar Publishing Co. New York, 1972, pp. 34-71. 마니는 시네마적 기법이 탄생하는 배경이 되는 미국적 모더니티란 실상 ‘폭력적 감정, 취기, 섬망증 등 그 자신을 구성하는 요소들에 관한 개인의 인식이 제거되거나 아예 존재하지 않은 의식 상태’라고 규정하면서, 관조적인 성격의 시네마적 기법이 우리에게 무엇인가를 '계몽하려는enlighten to us' 대신 '진정시키는calm to us' 미학적 기능을 가지고 있다고 주장한다.

5) Franz. K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1995, S. 296.

6) Ebd.

레온 에델Leon Edel은 소설에서 카메라 시선의 도입과 리얼리즘 문학 간의 기원적인 관계에 대한 논의에서, 19세기 리얼리즘에서 시작된 소설 형식의 변화가 영화적 카메라에 가까워지려는 작가들의 열망에서 비롯된 것이라고 보고 있다. 에델의 논의에서도 소설에 등장하기 시작한 카메라 시선은 특히 클로즈업 기법에서 드러나는 것처럼 본질적으로 인간의 눈과는 다른 속성을 지니는 것으로 간주된다. 즉 소설에서 카메라 시선은 인간의 시각적 인지방법과의 차이를 기반으로 하는데, 예를 들어 인간의 눈은 사물을 클로즈업에서처럼 가까이서 보지 않으며, 카메라 시선은 심리적 시선mind-eye의 사용을 무기력하게 만든다. 에델의 논의가 독특한 구조를 얻게 되는 것은 소설이 카메라 시선에 접근해간 과정을 사진을 닮으려 한 회화의 역사와 동일 선상에 놓을 때이다. 에델에 따르면 회화는 소설 이전에 이미 리얼리즘의 최종적 형태인 카메라와 가까워지려는 방향으로 전개되어 나갔으나, 카메라의 리얼리티를 캔버스 위에 재현한다는 것의 한계에 - 그것이 불가능성이든 불필요성이든- 직면함으로써 오히려 인간의 눈에 근접한 인상주의적 경향으로의 전환을 겪게 된다. 에델은 형식적 단순화, 모방, 그리고 영화로 끝나버린 소설이 회화가 오래전에 도달했던 그 지점에 와있다고 주장한다. 소설에서의 카메라적 객관성 추구가 불가능한 기획임을 그 형식의 최종적 형태, 즉 부조리, 소외, 반사회성을 주제로 한 파편화 혹은 이와는 완전히 반대로 철저한 내면지향적 개인화inner-directed personalism라는 최신의 소설형식이 증명하고 있는 것이다. 이러한 전개는 엄정한 ‘리얼리티’에 대한 추구에서 비롯되었으나 에델은 카메라 시선이 존재론적 의미에서 절대적 객관성을 성취할 수 있는 매체라면 문자서술로 구성된 소설은 작가들의 열망과 관계없이 어디까지나 카메라의 시선을 모방할 뿐이며, 그 속에서 리얼리티는 허구와 뒤섞이게 된다고 본다. 에델은 소설 형식이 어떤 전체적인 것이 되기를 중단하고 절망적인 상태에서 인간 행위를 파편적이고 불연속적으로 포착하는 카메라가 되려고 시도하는 과정을 비판적인 시각으로 다루고 있다.⁸⁾

7) Ebd., S. 294-299.

8) Leon Edel, “Novel and Camera”, In: *The Theory of the Novel- New essays*, edited

위의 논의를 종합해보면, 현대소설에서 카메라 시선이란 1. 텍스트에 카메라의 이동과 몽타주 기법에 상응하는 가변적 시점이 도입된다는 것, 2. 텍스트와 독자 사이에 매개자로서의 서술자 대신, 객관화된 서술 방식에 의해 일종의 ‘창窓’⁹⁾과 같은 서술매개체가 성립한다는 것을 의미한다. 스피겔은 이를 카메라의 주관성과 객관성이라고 부른다. 주관성의 측면에서, 누구에게도 고정되어 있지 않은 역동적 시점을 경험함으로써 독자는 허구적 세계 속에서 동일시를 형성할 대상을 찾지 못하고 이에 따라 통합적 주체의 위치에서 그 속의 세계상을 파악할 수 없게 된다. 카메라의 객관성은 파편화된 세계상을 수동적으로 관조함으로써 인간 정신의 소외를 공고화한다. 현대소설에서의 카메라 시선은 단순히 기법적 실험 이상의 의미를 갖는다. 모더니즘 문학에서 ‘객관화된 서술’은 보편적으로 존재하는 객관적인 세계를 우리에게 보여주는 것이 아니라 오히려 세계는 주관적일 수밖에 없다는 사실, 그리고 그러한 주관의 소유자로서의 인간 정신은 세계로부터 소외될 수밖에 없다는 사실을 ‘객관적으로’ 보여주고 있기 때문이다. 스피겔은 카메라 시선으로 본다는 것에 대해 다음과 같은 결론을 내린다.

카메라와 같은 방식으로 본다는 것은 우리 내면의 삶이 무엇이든 지 간에 그것은 우리 것이고, 타원형의 시야에 무엇을 품고 있든 지 간에 그것은 우리 것이 아니라는 점을 결국 깨닫는 것이다. 그것은 우리 내면의 삶에 영향을 줄 게 없다. 생각에도 감정에도 영향을 주지 않는다. 대상은 단지 보일 뿐이다. 단지 보인다는 것은 떨어져 있을 수밖에 없다는 것이다. 거리를 두지 않고서는 아무것도 보이지 않기 때문이다.¹⁰⁾

스피겔의 위와 같은 언급은 모더니즘 문학에 특징적인 인간정신의 소외 현상을 지적한다. 슈탄첼 역시 노이콤Gerda Zeltner-Neukomm이 사용한

by John Halperin, University of Southern California, New York, 1974, pp. 177-188.

9) 토마스 엘새서, 말테 하게너, 『영화이론-영화와 육체는 어떤 관계인가?』, 윤종욱 옮김, 커뮤니케이션북스, 2012, 22-62쪽 참조.

10) 스피겔: 같은 책, 150쪽.

표현을 인용하면서 카메라 아이 기법은 인간을 "깊이 없는 인물(Figur ohne Tiefe)"¹¹⁾으로 정의하고 "그의 내면적 침묵을 언어화(Stummheit des Inneren in Sprache)"¹²⁾하기에 적합한 형식이라고 규정한다.

이러한 현상은 소설뿐 아니라 모더니즘 예술 전반에 걸쳐 관찰된다. 호세 오르테가 이 가세트는 『예술의 비인간화』에서 한 사람이 죽어가고 있는 장면을 보고 있는 네 사람의 관점(부인, 의사, 신문기자, 화가)을 구별하면서 "우리와 현실 사이의 정신적인 거리의 단계"¹³⁾를 기준으로 주관성과 객관성을 배분하는데, 그에 따르면 오늘날 예술은 마치 죽어가는 사람을 관망하는 화가의 시선과 같은 객관적 예술이 되어가고 있다는 것이다. 이러한 구별은 실상 현대회화의 극단적인 추상성과 형태의 왜곡을 낳은 시점적 변형을 설명하기 위한 것이지만, 오르테가는 디킨즈, 갈도스, 프루스트를 언급하면서 이러한 경향이 소설에서도 나타난다고 주장한다. 『예술의 비인간화』에서 오르테가가 현대회화에서 드러나는 이러한 기법 자체를 영화적인 것과 직접 연관시키는 것 같지는 않다. 그러나 오르테가가 세계에 대한 인식론적 변화와 동시대적인 예술의 시점적 변화를 포착하는 방식은 스피겔과 대단히 유사하다. 뿐만 아니라 그는 직접적으로 '카메라 시선'라고 바꿔 부를 수도 있을 시야의 성질을 서술하고 있다.

프루스트의 방대한 소설이 현재의 새로운 감각과 공유하는 기본적

11) Gerda Zeltner-Neukomm, *Das Wagnis des französischen Gegenwartsromans. Die neue Walterfahrung in der Literatur*, Hamburg 1960, 56 u.72. 재인용: Stanzel: a.a.O., S. 297.

12) Stanzel: Ebd.

13) 호세 오르테가 이 가세트, 「몇 가지 현상학적인 요소」, 『예술의 비인간화』, 안영옥 옮김, 고려대학교 출판부, 2004, 20-33쪽 참조. "한 사람의 죽음이라는 유일하고도 동일한 현상 앞에 부인은 그 통탄스러운 장면의 한 부분으로 개입하고 있다. [...] 그러니까 부인은 장면을 바라보는 것으로만 그 사건에 참여하고 있는 것이 아니라 그 안에서 자기의 몸으로 살고 있는 것이다. 의사의 경우 약간 거리가 있다. 그는 자기 직업을 수행하고 있는 중이다. [...] 그는 부인만큼은 아니더라도 이 사건에 상당히 개입하고 있으며 사건이 그를 장악하여 마음으로는 아니더라도 직업적인 이유가 그를 이 사건으로 빠져들게 한다. 신문기자의 관점에서 보면[...] 우리는 무척 멀리 떨어져 있어서 이 사건에 감정적인 접촉을 전혀 가질 수가 없다. 하지만 그는 자신의 독자들에게 이 이야기를 해야 한다는 생각을 염두에 두고 이 장면을 바라본다."

인 요소는 아마도 관점의 변화라는 점일 것이다. 소설이 묘사했던 거창하고 케케묵은 영혼을 경멸하고 감정이나 성격, 사회관계의 첨예한 구조를 비인간적인 눈으로 냉철하게 바라보았던 것이다.¹⁴⁾

스피겔과 오르테가는 세계에 대한 인식이라는 상부구조의 변화가 카메라의 발명이라는 기술적 변화로부터 출발했다기보다는 소설이나 회화의 내부적인 발전과정에서 나타난 것이라고 본다. 다시 말해 영화가 보여주는 충격적인 체험이 문학에 카메라적인 효과를 도입하게 만든 직접적인 원인이 아니라는 것이다. 이는 벨라 발라즈Béla Balázs가 『영화의 이론Theory of the Film』(1952)에 수록된 논문 「가시적 인간」에서 카메라의 발명이 인쇄기에 비견될 만큼 혁신적인 방식으로 인간 문화를 시각적으로 바꿔놓았다고 주장하는 것과는 대조적이다. 벨라 발라즈는 인쇄기의 발명으로 인해 종전에 “시각적 정신이었던 것이 가독성 정신으로, 시각적 문화는 개념의 문화로 변화”¹⁵⁾되었으며, 이제 카메라의 발명으로 인해 다시 “말로 설명해도 여전히 표현되지 않고 남아 있을 비이성적인 감정, 그런 내적인 경험”¹⁶⁾을 표현하는 법을 배우고 있다고 본다. 영화적인 시야가 영화 자체에서 나온 것은 아니라 하더라도 영화의 발생을 포함한 사회적 조건의 변화, 그리고 이로 인한 새로운 지각의 출현과 함께 시작되었다는 것은 부정할 수 없는 사실이다. 따라서 발라즈가 말했던 카메라의 발명은 이러한 경향의 유일한 원인으로 작용한다기보다 새로운 지각들을 창출한 다양한 원인들 중 하나로 이해하는 편이 적절하다. 카메라의 발명은 이중적으로 당시의 예술관과 연관되어 있다. 카메라는 다른 예술 매체 내부에 공존하고 있던 거대한 경향에 가장 적절한 매체라는 점에서 이 경향의 종착점인 동시에 다른 예술에서 동일한 변화를 촉진시키는 (그러나 유일하지는 않은) 원인이 된다. 요아힘 패히Joachim Paech 역시 이 같은 사실을 적시하고 있는데, 그는 기차 여행, 파노라마, 백화점 또는 컨베이어 벨트 작업과 같은 다

14) 같은 책, 51쪽.

15) 벨라 발라즈, 『영화의 이론』, 이형식 옮김, 동문선, 2003, 43쪽.

16) 같은 곳.

양한 공간 배치들에서 이미 영화적인 보기의 전사가 되는 인지의 역사적 전제들이 발견된다고 보면서 이 때 중요한 것은 “내용, 즉 상상이 아니라 바깥이 ‘구조의 리얼리즘’이라고 불렸던 것, 즉 한 형식의 내용이다.”¹⁷⁾라고 밝힌다.

나아가 패히는 ‘소설에서 드러나는 영화적인 기법의 현상’을 ‘영화에서 드러나는 소설적 현상’으로 전이시킨다는 측면에서 스피젤, 오르테가의 문제의식의 반대편에서 그것을 일종의 짝패 형식으로 보완한다. 그는 그리피스가 테니슨의 『이녹 아덴』을 영화화하는 과정에서 스위칭 오프 Switching-off 기법을 발전시켰다는 사실과 에이젠슈타인Eisenstein이 디킨즈로부터 그의 고유한 몽타주를 착안했다는 사실을 통해 19세기 문학이 이미 영화적 서술을 선택했다는 것, 즉 문학의 역사는 곧 영화의 전사前史임을 논증한다.¹⁸⁾ 에이젠슈타인은 이미 1944년 발표한 「디킨즈, 그리피스 그리고 우리들」이라는 논문에서 디킨즈 소설의 극단화된 시각성과 광학성에 대해, 그리고 『올리버 트위스트』에서 명백하게 드러나는 몽타주적 구성에 대해 기술했다. 디킨즈의 소설에서 시각적 정보의 비약적 증대는 “카메라의 대물렌즈로 포착된 백분의 일초의 운동이나 태도”¹⁹⁾에 비유됨으로써 서술기법에 있어서 문학이 영화에 미친 영향력을 설명할 수 있는 전제가 된다.

따라서 소설형식으로서의 카메라 시선은 세계를 보는 근대적 방식 자체를 의미하며, 모더니즘 예술의 다양한 장르에서 동시적으로 전개되었던 경향전환의 제유라고 할 수 있다. 그러므로 카메라 시선의 수용을 언급할 때 그것은 물리적 실체인 카메라와 일대일 영향관계를 의미한다기보다 카메라 시선이 가진 자질을 소설의 형식으로 삼는 것, 다시 말해 세계에 대한 새로운 지각방식의 수용을 의미한다.

17) Joachim Paech, *Literatur und Film*, J.B.Metzler, Stuttgart, 1988, S. 40.

18) Ebd, S. 45-63.

19) 세르게이 에이젠슈타인, 「디킨즈, 그리피스 그리고 우리들」, 『영화의 형식과 몽타주』, 정일몽 옮김, 영화진흥공사, 1994, 249쪽.

I-2. 카메라 시선의 회귀: 소설을 경유하여

모더니즘 문학이 카메라 시선을 소설형식으로 삼아 전통적 리얼리즘의 총체적 세계상을 해체하는 방향으로 전개되어 갔던 반면, 카메라 시선의 원천인 영화는 환영효과를 통해 통일성 있는 현실의 이미지를 구축하는 데로 나아간다. 로버트 스템은 “초기의 실험들에도 불구하고, 대체적으로 고전 극영화는 19세기의 모사적 소설에 해당하는 미학을 유지한다는 사실”²⁰⁾을 지적하면서, “자신의 지배적 양식에 있어서 영화는 다른 예술 분야의 보다 진보적인 예술가들에 의해 버려진 모사적 열망을 끌어 담는 피신처가 되어 버렸다.”²¹⁾고 말한다. 이것은 일상적 차원에서도 관찰되는 일인데, 이를테면 한 소설이 영화적이라고 말할 때 우리는 장르 영화적 체험에 상응하는 역동적이고 실감나는 인물 및 대상에 대한 묘사나 내러티브의 관점에서 박진감 넘치는 전개와 긴밀하게 구성된 플롯을 떠올린다.

역설적으로 카메라 시선을 소설형식으로 삼는 일련의 모더니즘적 문학작품의 영화화는 상업적 차원에서 기피될 뿐 아니라 미학적 차원에서도 대개 실패하고 마는데, 이것은 근본적으로 문학에서의 인식론적 변화에 상응하는 카메라 시선이 영화에서는 실상 관습적 지각을 생산하는 범칙들로 구성되어 있기 때문이다. 모더니즘적 문학이 그 자신의 형식적 내용을 실질적인 주제로 삼는다고 할 때, 소설 속 카메라 시선을 충실하게 따른 영화일수록 패시가 말하는 ‘형식의 내용’은 사라지고 만다. 이를 테면, 영화가 가변적인 시점으로 구성된다고 해서 그것이 문학작품에서처럼 개인 주체의 해체로 인식되지는 않는다. 그것은 오히려 영화가 리얼리즘적 미학을 추구해나가는 데 필요한 쇼트들의 교체를 구성하는 전형적인 수법이다. 마찬가지로 허구적 세계에의 개입을 차단하는 객관화된 시선 역시 고전적 내러티브 영화를 관람하는 관객의 기본적인 시선이다. 토마스 앨서는 고전적 영화를 1910년 말에 처음 완성되어 적어도 1950년대까지 국제적으로 주류

20) 로버트 스템, 『자기 반영의 영화와 문학』, 오세필, 구종상 옮김, 한나래, 1998, 40쪽.

21) 같은 곳.

를 이룬 영화 스타일이라고 규정한다. 그에 따르면, 고전적 영화는 “관객이 영화에 거리를 두는 동시에 그 속에 빠져들게 하며, 영화적 장치(편집, 조명, 카메라 위치, 샷의 크기, 특수 효과)를 합의된 방식으로 배치함으로써 투명성 효과를 획득”²²⁾하고 이 과정에서 “기술을 최대한으로 사용하면서도 기술 그 자체는 최소한의 주목을 받도록 유도하는 것인데, 이를 통해서 조작의 도구를 은폐할 뿐 아니라 근접성과 친밀감을 유도하는 투명성을 만들어 내는 데에도 성공한다.”²³⁾ 다시 말해 카메라 시선은 “매개되지 않은 시선(창)이 정교한 도구와 코드화된 규칙(틀)을 필요로 하는 역설”²⁴⁾을 갖게 되며, 영화가 완성되고 나면 틀은 매체로서 자신의 물질적 특성을 감춘다.

카메라 시선을 활용한 문학작품의 영화화가 미학적으로 직면하는 문제는 각색에 관련된 여러 영화학자들에 의해 이미 감지되어 왔다. 패히는 알프레드 되블린의 『베를린 알렉산더 광장』을 영화화한 파스빈더의 작품을 두고 “파스빈더가 소설의 영화적 글쓰기 방식을 충실하게 영화에서 재구성함으로써 그것의 영향력은 거의 완전히 상실되고 만다. 즉 문학의 관습을 위반했기 때문에 문학적으로 센세이션을 불러일으켰던 것이 영화에서는 ‘정상적’인 것 그리고 단지 관습적인 것으로 되고 만다.”²⁵⁾고 지적함으로써 이러한 역전관계의 결정적인 사례를 제공한다. 보다 구체적으로, (일반적으로) 영화에서는 “장면의 동일성과 행위들의 연속성으로서의 조망이 너무 지배적이다. 그래서 되블린이 소설에서 ‘환경’을 통해서 주인공의 관점을 해체시킨다고 해도 그것은 거의 아무런 역할을 하지 못한다.”²⁶⁾

앙드레 바쟁은 각색에 관한 기념비적인 논문 「비순수 영화를 위하여-각색의 옹호」에서 『몬테크리스토 백작Le Comte de Monte-Cristo』, 『레미제라블Les Miserable』, 『삼총사Les Trois Mousquetaire』의 각색은 『전원교향악La Symphonie pastorale』, 『운명론자 자크Jacques le Fataliste』, 『육체의 악마Le Diable au corps』, 『시골 사제의 일기Le

22) 엘새서, 하게너: 같은 책, 30쪽.

23) 같은 책, 31쪽.

24) 같은 곳.

25) Paech: a.a.O., S. 221.

26) Ebd.

journal d'un curé de campagne』의 각색과 같은 차원의 것이 아니라고 단언하면서, “영화작가들은 때때로 소설로서는 일품이나 매우 세밀하게 손을댄 시놉시스로서나 취급하는 게 적당한 소설을 계속 각색해나간다.”²⁷⁾고 밝힌다. 그의 폭넓은 분석에서 특히 주목할 만한 것은 그가 현대소설과 영화 사이의 관계 가운데 한 특수한 사례, 다시 말해 “영화가 영화에 의해 영향을 받은 소설로부터 착상을 얻었다고 하면 그 영화는 이런 것이 될 것이라는 걸 우리에게 밝혀주는 예²⁸⁾로 마를로의 <희망Espoir>을 언급하고 있다는 것이다. 바쟁은 이에 대한 자세한 분석을 제공하는 대신, 이러한 ‘사실들’로부터 영화작가들에 미친 현대문학의 영향에 대해 자문해보아야 한다는 결론을 이끌어낸다. 철저한 영화 비평가의 입장에서 바쟁은 현대소설의 영화적 형식의 수용 그리고 그것의 영화로의 재수용 문제를 새로운 영화적 요소의 발견을 위한 동인으로 삼기를 주저하지 않는다.

그러나 이런 영향의, 또는 이런 일치의 과정(영화 표현방식과의 유사성이 확실한 이야기 수법들을 채용)에서 양식의 논리상 가장 머리(Sic)까지 나간 것은 소설인 것이다. 예컨대 몽타주의 기술로부터, 또 시간적 순서의 역전으로부터 가장 미묘한 효용가치를 이끌어낸 것은 소설이다. 비인간적인 아주 광물과 같은 객관주의의 효과를 진정한 형이상학적인 의미에까지 끌어올릴 수가 있었던 것도 특히 소설인 것이었다.²⁹⁾

그리하여 영화적 형식의 현대소설은 바쟁이 말했던 “문자와 정신의 본질을 복원하는 데 성공적인 영화”³⁰⁾의 존재와 그것의 가능성을 탐색하는 데 결정적인 질문을 제기한다고 할 수 있다. 한편, 바쟁은 베르나노스의 소설을 영화화한 브레송의 <시골사제의 일기>를 분석함으로써 ‘해당요소의 직

27) 앙드레 바쟁, 「비순수 영화를 위하여-각색의 옹호」, 『영화란 무엇인가?』, 시각과 언어, 2001, 112쪽.

28) 같은 곳.

29) 같은 책, 125쪽.

30) 같은 책, 131쪽.

접적, 대칭적 전복'이 문학작품의 본질을 영화적으로 변환하기 위한 전략으로 기능할 수 있다는 점을 넘지시 암시한다.

알베르 베갱 Albert Beguin은 정당하게도, 베르나노스 Bernanos의 특징이 되고 있는 격렬함이 문학과 영화에서 똑같은 값을 결코 지닐 수가 없다고 지적했다. 스크린은 그 격렬함을 너무나도 상투적으로 쓰고 있기 때문에 그 격렬함이 스크린에서는 어느 정도 가치를 상실하게 되어 도발적인 것이면서도 동시에 관례적인 것이 되고 있다. 소설의 어조에 대한 참다운 충실성은, 그렇기 때문에 원작의 격렬성에 대한 일종의 역전을 필요로 하고 있는 것이다. 베르나노스적인 과장법hyperbole의 참다운 등가적 표현은 로베르 브레송의 데쿠파주에 있어서의 생략ellipse과 완서법litote이었다.³¹⁾

그러나 이는 물론 각각의 작품 차원에서 달리 규명되어야 할 개별적이고 귀납적인 문제일 것이다. 위와 같은 문제의식에 따라 본고에서는 한트케의 소설 『페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안』과 벤더스의 영화 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>을 대상으로 카메라 시선이라는 요소의 소설적 수용과 영화의 자기반영적 대응을 분석한다. 다음 절에서는 두 텍스트에 대한 기존의 논의들을 검토하여 본고가 생산적인 논의를 전개할 수 있는 지점을 마련하고자 한다. 2장에서는 70년대 독일 문학과 영화에서 주관과 현실이라는 인식론적 문제가 제기되는 시대적 배경을 살펴보고, 동시대에 공존하고 있는 여러 갈래의 미학적 경향들 중 한트케의 문학과 벤더스의 영화가 같은 길을 따르고 있음을 규명한다. “영화와 문학의 일치는 심오한 미학적 사실들의 동일성에 토대를 두고, 예술과 현실의 관계에 대한 공통된 생각을 가지고 있다는 전제 아래 가능하다”³²⁾는 바쟁의 언급을 상기하면 이러한 접근은 반드시 필요한 것이다. 3장에서는 소설 『페널티 킥 앞

31) 같은 책, 133쪽.

32) André Bazin, *What is Cinema?* vol.2, Ed. Hugh Gray, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 2004, p. 40.

에 선 골키퍼의 불안』에서의 카메라 시선을 분석함으로써 이것이 주인공의 세계에 대한 인식의 문제를 드러내는 데 적합한 형식임을 보이고자 한다. 4장에서는 영화 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>의 장면분석을 통해 소설과는 다른 종류의 카메라 시선이 출현하고 있음을 밝히고 그 시선의 성격과 미학적 기능을 분석한다. 이때 영화에서의 특수한 카메라 시선은 소설에서의 인식론적인 문제를 동일한 심급에서 다룰 수 있는 효과적 형식이 된다.

I -3. 연구사 검토

페터 한트케와 빔 벤더스는 1969년 <미국 LP 3장 3 amerikanische LP's>을 시작으로 1971년 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안Die Angst des Tormanns beim Elfmeter>, 1975년 <빛나간 동작Falsche Bewegung>, 마지막으로 1987년 공동으로 시나리오를 집필한 <베를린 천사의 시Der Himmel über Berlin>까지 총 네 편의 작품을 통해 예술적 창작 공동체를 이루며 긴밀한 관계를 맺는다. 그럼에도 불구하고 두 사람을 매체성의 관점에서 본격적으로 다룬 연구는 미비한 편이어서 한트케 작가론과 벤더스 감독론에서 각각 상대방의 영향력을 언급하는 정도에 그치고 있다. 한트케와 벤더스의 공동 창작을 중심으로 두 사람의 미학적 영향관계를 테마로 삼는 주요한 연구는 다음과 같다. 마르틴 브래디Martin Brady와 조앤 릴Joanne Real³³⁾은 독일영화의 ‘문학성’이라는 컨텍스트에서 해당 네 작품을 모두 분석하며, 소설과 달리 영화를 벤더스의 고유한 창작물로 보지 않고 한트케-벤더스의 합작품으로 간주하고 있다. 이들의 연구에서 본고의 대상 텍스트 『페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안』은 언어의 이미지화Language into Image 과정을 중심으로 모티프, 음향, 플롯, 시점적 요소와 관련하여 다각적으로 분석되고 있다. 한편, 벤더스와 한트케의 작품들을 통해 현대소설과 영화에서 내러티브로의 복귀 경향을 진단하는 데이비

33) Martin Brady and Joanne Leal. *Wim Wenders and Peter Handke: Collaboration, Adaption, Recomposition*. Vol. 147, Rodopi, New York, 2011.

드 쿠리David N. Coury³⁴⁾의 연구도 주목할 만하다. 쿠리는 실험적 언어관을 표출하는 초기 작품들에서 스토리 텔러로 변모해가는 한트케와 마찬가지로 초기 작품에서는 이미지와 언어를 대립적인 것으로 파악하다가 시각적 스토리텔링Visual Storytelling으로 이행하는 벤더스 사이의 유사성을 검토한다. 그러나 한트케가 하인츠 루트비히 아르놀트와의 인터뷰에서 자신의 산문의 특성이 영화로부터 왔느냐는 질문에 그 영향력을 단호하게 부정하고 있는 사실을 상기하면³⁵⁾, 위의 연구가 토대로 삼고 있는 전제는 신중한 검토가 필요해 보인다. 국내에서는 장현희의 연구와 정인모의 연구가 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>을 대상으로 문학작품의 영화화를 논의한다. 장현희는 중심 텍스트 이외에도 <베를린 천사의 시>와 <빗나간 동작>을 부가적으로 분석하면서, 매체 자체의 특성에서 발원하는 차이보다는 플롯과 장면분할에서의 차이를 집중적으로 다루고 있다.³⁶⁾ 정인모는 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>에서 출발하여 독일 현대문학작품의 영화화 현황을 개괄한다. 그러나 정인모의 연구는 소설이 문자서술이라면 영화는 영상서술이기에 양자를 각각 개별작품으로 다루어야한다는 일반론을 벗어나지 못하고 있다는 점에서 아쉬움이 있다.³⁷⁾

한트케 작품과 영화매체의 직접적인 관련성에 주목하는 국외의 주요 연구로는 에바 포스터Eva Foster의 학위 논문³⁸⁾을 들 수 있다. 에바 포스터는 한트케의 영화관과 그의 영화에 대한 열정을 일별하고 한트케 초기 산문에서(『페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안』과 『왼손잡이 여인Die

34) David N. Coury, *The Return of Storytelling in Contemporary German Literature and Film: Peter Handke and Wim Wenders*. Vol. 36, Edwin Mellen Press, New York, 2004.

35) Heinz Ludwig Arnold, "Gespräch mit Peter Handke.", *Text und Kritik* 24, München, 1976, S. 15-37. "Sind Sie als Schreiber vom Kino beeinflusst? Nein, nicht im mindesten. Nein, die Prosa nicht."

36) 정인모, 「현대 독일 영화와 문학의 영화화—한트케와 벤더스의 [페널티킥 시에 골키퍼의 불안]의 경우」, 『유럽사회문화』, 단일호, 2012, 111-134쪽.

37) 장현희, 「문학과 영화의 상호 연관성 연구 : 페터 한트케와 뫼 벤더스의 공동창작을 중심으로 = Eine Untersuchung der Beziehung zwischen Literatur und Film - in bezug auf Zusammenarbeit von Peter Handke und Wim Wenders」, 부산대 박사학위 논문, 2008.

38) Eva Forster, *Handke und das Kino*, GRIN Verlag, München, 2007.

linkshändige Frau』) 드러나는 영화적 속성die kinematografische Elementen을 분석함으로써 그것의 효과와 기능을 판단한다. 그에 따르면, 한트케 소설은 영화적 속성에 의해 소설매체의 변형을 이룰 뿐만 아니라 이를 통해 매체화된 진실Mediatisierte Wahrnehmung을 구현하고 있다. 에바 포스터는 한트케 소설에서의 영화적 속성을 매체성과 직접 연관시킨다는 측면에서 방법론적으로 본고에 생산적인 논의를 제공하였으나, 문학작품의 영화화에 관련해서는 한트케 소설이 영화화에 한계가 있다는 언급에 그침으로써 벤더스 영화와 비교를 통해 새로운 차원의 논의로 나아갈 수 있는 여지를 남긴다. 영화성을 담지한 한트케의 개별 작품들은 문학작품의 영화화에 대한 역사적 연구에서 비교적 자주 활용되는 사례라고 할 수 있다. 이를 테면, 티모시 코리건은 영화화된 한트케의 또 다른 작품인 <왼손잡이 여인>의 경우, 작품의 양가적이고 풍부한 함의들³⁹⁾이 영상으로 변환되는 과정에서 드러나는 긴장으로부터 생산된다고 주장한다.

이들 개별 작가와 감독에 대한 연구는 상대적으로 활발한 편이다. 먼저, 페터 한트케의 작품론과 작가론에서는 무엇보다 한트케의 전작품을 관통하고 있는 현실 인식의 문제와 언어의 문제가 중심이 된다. 하인츠 루트비히 아르놀트에 의해 발간된 영향력 있는 문학 전문 잡지 《Text und Kritik》은 1978년 9월 24호의 인물로 한트케를 선정한다. 《Text und Kritik》에 수록된 한트케의 작품과 그에 대한 비평문들⁴⁰⁾은 일관적으로 문학과 현실,

39) Timothy Corrigan, "The tension of translation: Handke's The Left-Handed Woman(1977)" In: Eric Rentschler, *German film & literature: adaptations and transformations*, Methuen Publishing, London, 1986. pp. 260-275. 코리건은 영화 <왼손잡이 여인>이 남성에게 의해 만들어진 페미니즘 영화이자 산문가에 의해 만들어진 이미지적 이야기, 공격적인 부정과 소외에 관한 이야기이자 이러한 부정적 공격성을 통해 사회비판을 수행하는 이야기로 평가될 수 있다고 보면서, 이러한 복합성은 원전인 소설에 충실한 영화화의 과정을 통해 성취되었다고 판단한다.

40) Peter Pütz, "Wiegt oder gewichtet Handke das Gewicht der Welt." *Text & Kritik*. Zeitschrift für Literatur, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold 24/24a, S. 15-21.
Gustav Zürcher, "Leben mit Poesie.", Ebd., S. 45-63.
Michael Buselmeier, "Das Paradies ist verriegelt." Ebd., S. 57-62.
Heinz F. Schafroth, "Von der begriffsaflösenden und damit zukunftsächtigen Kraft des poetischen Denkens. Peter Handke, sein Elfenbeinturm und die Wörter 'politisch', 'engagiert', 'poetisch'." Ebd., S. 57-63.

시대와 문단의 반항아로서의 한트케의 면모를 다루고 있다. 특히 한트케 초기 산문의 문체적 특징을 분석한 발터 헬무트 프리츠Walter Helmut Fritz는 소설 『페널티 킥 앞에선 골키퍼의 불안』에서 항상 새로운 혐오감을 느끼고 있는 주인공 블로흐를 통해 인지 속에는 언제나 권태가 내재해 있다는 한트케의 인식론적 입장을 확인한다.⁴¹⁾

벤더스 감독론은 주로 벤더스 자신이 발표한 영화미학 에세이⁴²⁾에 의존하고 있다. 벤더스 감독론에서는 아메리카니즘, 대중예술(락앤롤)과의 친연성, 로드무비라는 장르적 탁월성이 빈번하게 다루어진다. 그러나 벤더스 감독론에서 가장 지속적으로 세밀하게 다루어지는 영역은 무엇보다 (한트케와 마찬가지로) 언어와 인식론의 문제라고 할 수 있을 것이다. 로저 브롬리Roger Bromley는 1970년대 초반부터 2000년대 까지 벤더스 영화에서의 주요한 주제들이 발전해가는 양상을 추적한다. 그는 해당 주제들을 이미지, 젠더, 내러티브라는 개념 속에 위치시키면서 정신분석학적, 정치적 관점에서의 분석을 수행하고, 벤더스 영화를 관통하는 키워드로 이른바 '경계선 borderline' 내러티브와 '불완전한 의미화'를 제시한다. 이때 형식은 결정적인 문제가 되는데, 왜냐하면 벤더스의 텍스트들은 의미작용의 측면에서 권위를 부여받는 것과 권위를 부여하는 것 모두에, 즉 패러다임이 형성되는 것 자체에 저항하기 때문이다. 그에 따르면 벤더스의 텍스트들에서는 다중언어, 가변초점, 상호텍스트성과 복합적 액센트가 빈번하게 관찰된다.⁴³⁾ 이와 유사하게 마티아스 간터Matthias Ganter는 벤더스의 영화적 전략을 데리다의 해체적 문학이론에 대입하여 <베를린 천사의 시>를 분석한다. 그에 따르면 벤더스의 영화에서는 정체성을 확립하는 데 결함을 가진 인물들, 언어에 문제를 가진 인물들, 커뮤니케이션 시도에 있어서 인위적 매개성이 일관되게 드러난다.⁴⁴⁾ 영화감독이 되기 전 화가였던 벤더스는 특히

Michaelis Rolf, "Ohrfeigen für das Lieblingskind." Peter Handke und seine Kritiker Eine Beispielsammlung.", Ebd., S. 115-131.

41) Fritz WH, "Kreatürliche Sätze. Peter Handkes frühe Prosa.", Ebd., S. 76-79.

42) Wim Wenders, *On Film: Essays and Conversations*, Faber and Faber, London, 2001.

43) Roger Bromley, *From Alice to Buena Vista: the films of Wim Wenders*, Praeger, Westport, 2001.

영화 매체를 통해 언어적 내러티브와 영상이미지 사이의 관계를 규명하고자 했으며, 벤더스에 관한 연구 역시 대부분 양자의 대립 내지 상호작용을 근본적인 전제로 삼고 있다. 간터에 따르면 벤더스는 언어적 내러티브를 어떤 고정된 목적을 위해 세계를 질서화하는 장치로 간주하는 반면, 줄거리에 종속되지 않고 단독으로 존재하는 이미지에 특권을 부여한다.⁴⁵⁾ 토마스 엘새서는 벤더스가 감독이 되기 전에 먼저 관객으로서 보는 법을 배웠다고 주장함으로써 벤더스 영화에서 특징적인 '보는 방식'의 민감성과 감각성을 논의한다.⁴⁶⁾

44) Matthias Ganter, *Wim Wenders und Jacques Derrida-Zur Vereinbarkeit des Filmschaffens von Wim Wenders mit Jacques Derridas dekonstruktiver Literaturtheorie*, Tectum Verlag, Marburg, 2003.

45) Ebd., S. 40.

46) Roger F. Cook and Gerd Gemünden, eds. *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative and the Postmodern Condition*, Wayne State University Press, Detroit, 1997. 이외에도 로저 쿡과 게르트 게뮌덴이 엮어낸 『The Cinema of Wim Wenders: Images, Narrative and the Postmodern Condition』은 벤더스가 직접 제공한 도큐먼트들과 그에 대한 풍부한 해석이 동시에 수록되어 있다는 점에서 지속적으로 참고될 만하다.

II. 신주관주의 문학과 뉴 저먼 시네마

시선의 형태가 자아와 대상세계의 관계 및 그 재현의 문제와 연관된다고 할 때 독일문학과 영화에서 현대적 인식의 문제가 예술형식에 포착되는 일련의 흐름들이 있다. 문학에서는 이른바 신주관주의 문학을 들 수 있다. 신주관주의 문학이란 68운동 이후 '문학의 정치화' 과정이 해소되고 문학이 추상적인 거대담론에서 개인의 구체적이고 주관적인 영역으로 이행하는 일종의 사조적 변화를 의미한다. 페터 브렌너는 『신독일문학사Neue deutsche Literaturgeschichte』⁴⁷⁾에서 독일현대문학의 기점을 1968년으로 잡는다. 그에 따르면 68학생운동을 기점으로 독일문학은 70년대에 이른바 '경향전환Tendenzwende'를 맞이하게 되는데 이는 독일현대문학사에 대한 서술에서 대체로 인정받는 시대적 구분이다.⁴⁸⁾ 한편, 문학의 신주관주의의 맥락과 접점을 이루는 영화적 운동은 뉴 저먼 시네마New German Cinema⁴⁹⁾에 해당한다. 1962년 오버하우젠 선언Oberhausen manifesto으로 “아버지의 영화는 죽었다Papap Kino ist tot.”라는 구호 아래 등장한 뉴 저먼 시네마는 사조로서의 통일정보다는 70년대 일련의 작가주의 감독들(마리아 라이너 파스빈더, 알렉산더 클루게, 베르너 헤어초크, 빔 벤더스, 폴커 슈렌도르프 등)이 담지한 모순적이고 양가적인 성격의 공존을 집합적으로 지칭하는 용어이며, 1920년대 부흥기를 이루었던 독일 표현주의 영화시대 이후 범유럽적, 국제적 무대에 독일 영화를 새롭게 위치시킨 영화 운동을 일컫는다. 1970년대 문학과 영화는 공통적으로 68운동 이후 복합적인 예술 내부에서의 움직임을 포괄한다. 즉 1970년대에는 예술의 사회적 기능에 대한 회의에서 출발하여 예술의 자율성, 개인의 주관성을 강조하는 탈정치적 경향의 작품들과 68운동에서의 경향을 일부 계승했으면서도 보다 지엽적이고

47) Peter Brenner, *Neue deutsche Literaturgeschichte*, Walter de Gruyter, Tübingen, 2004, S. 313-338.

48) 정인모, 「70년대 독일 소설에 나타나는 탈정치화 경향」, 『독일언어문학』 vol.40, 2008, 169-189쪽.

49) 독일식 명칭은 Neuer Deutscher Film이나 본고에서는 국제적, 일반적으로 통용되는 영어식 명칭을 따르기로 한다.

구체적으로 분화된 사회비판을 기저로 하는 경향의 작품들이 동시에 나타난다고 할 수 있다. 오늘날 문학사 서술에서는 이러한 역설적 관계 자체가 보편적으로 인식되고 있으며, 이문희에 따르면 "1970년대의 이른바 <문학적 전환>이 이러한 순수한 문학성으로의 단절 없는 복귀를 의미하지 않을 뿐더러 의미할 수도 없음은 자명"⁵⁰⁾ 하고, "1970년대의 <새로운 주관성>은 말하자면 더 이상 절대적 공간 속에 고립된 문학적 자아가 아니라 일상과 현실, 사회와 역사의 모순과 단절이 직접, 간접으로 투영된 일상적 사회적, 역사적 자아이다."⁵¹⁾ 다시 말해 신주관주의 문학작품과 뉴 저먼 시네마의 신주관주의적 갈래에 속하는 작품에서 '주관'이란, 외부와의 단절에 순응하고 그것을 반영하여 자족적으로 구축한 내면세계를 예술행위를 통해 표출해내려는 주관이 아니라, 그러한 분열에 혼란을 느끼고 외부세계의 내면화 과정 자체에 갈등과 고통을 겪는 주관을 의미한다.

이 장에서는 문화혁명으로서의 68운동과 70년대 신주관주의 경향이 문학과 영화에서 시선이라는 문제를 야기하는 맥락을 짚어보고, 이러한 맥락 내부에서 한트케 문학과 벤더스의 영화의 위치를 가늠함으로써 향후 제시할 작품의 시선분석에 대한 통시적 근거를 마련하고자 한다.

II-1. 페터 한트케와 시선

68운동은 이후 70년대의 문학적 경향과 긴밀한 연관 속에 놓여 있으며, 문화혁명으로서 68운동의 미학적 원리는 이후 70년대 문학을 가늠할 수 있는 중요한 기저가 된다. 68운동 당시 『쿠르스부흐Kursbuch』 15호에서 문학의 죽음을 선언한 한스 마그누스 엔첸스베르거Hans Magnus Enzensberger, 페터 바이스Peter Weiss,, 페터 뢰코르프Peter Rühmkorf는 기존 문학의 사회적 무기력성을 지탄하면서 "전통적 허구 문학을 포기하고 행동적 문학관을 옹호하며 정치적 계몽die politische Alphabetisierung을

50) 이문희, 「1970, 1980년대 문학」, 『독일문학사조사』, 서울대학교 출판부, 1990, 557쪽.

51) 같은 곳.

강조”⁵²⁾ 한다. 또한 페터 슈나이더Peter Schneider에 따르면 68문학혁명의 기본적 입장은 무엇보다 “예술의 선동적agitatorische, 선전적propagandistische”⁵³⁾ 기능을 강조하는 것이다. 이러한 맥락에서 보면, 이후의 신주관주의 문학은 68문학 내지 68운동이 문학에 끼친 영향력에 대한 전면적 부정을 미학적 근거로 삼는다고 할 수 있다. 그러나 68운동 그 자체는 사회적 억압으로부터 벗어난 개인의 욕망과 해방을 추구하는 신좌파들에 의해 주도된 운동으로, 전통적 좌파의 계급투쟁 대신 인간소외의 구조를 타파하기 위해 전체 문화의 변혁을 목표로 삼았다는 측면에서 신주관주의 경향과도 결코 무관하다고 할 수 없다.⁵⁴⁾ 정인모는 이를 경향전환의 시기적 규정에 대한 논란이라고 판단하면서 랄프 슈넬Ralf Schnell과 불리반트Keith Bullivant의 논지를 소개하는데, 이를테면 “랄프 슈넬은 슈나이더의 『렌즈』가 외부적으로는 정치적 범주로부터 전향하려는 것처럼 보이지만 이것이 학생봉기의 경향과의 완전한 결별을 의미하는 것은 아니며, 설사 이 작품이 개인의 내면성을 다룬 작품이라 하더라도 이것이 70년 초의 새로운 게 아니고 경향전환 이전, 즉 베른하르트Th. Bernhard나 보만G.Wohmann, 발저M.Walser, 바흐만I.Bachmann, 한트케 P. Handke 등의

52) 정인모, 「68운동시기 문학에 나타난 과거극복문제」, 『독일어문학』 vol.9, 1999, 60쪽.

53) Keith Bullivant, "Was danach geschah und davon geblieben ist". *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*. Bd. 38-39 1995, S. 339-352, 재인용: 정인모, 같은 책, 62쪽.

54) 68운동 당시의 문학과 70년대 문학 사이의 관계에 대한 평가는 논자에 따라 상당히 상이하게 전개되는데, 예를 들어 마르셀 라이히 라니츠키Marcel Reich-Ranicki는 경향전환론의 대표자로서 그는 68문학이 정치의 시녀로 전락했다고 보았으며, 이후 70년대 탈정치화 경향과 더불어 등장하는 신주관주의로의 변모가 문학적 본령을 회복하는 과정이라고 간주한다. 미하엘 켈러Michael Zeller 역시 1967년에 시작된 전통과의 단절은 논란의 여지없이 문학의 붕괴를 초래했다고 선언함으로써 그의 입장을 따르며, 하인츠 루트비히 아르놀트Heinz Ludwig Arnold는 68문학이 집단적 정치색으로 인해 힘겹게 획득된 전후 독일 문학의 자기인식이 깨어졌다고 보고 있다. 반면에 하인츠 헬러Heinz Heller는 68운동에 결정적인 영향을 준 이론, 이를 테면 프로이트, 빌헬름 라이히, 칼 코르쉬, 게오르그 루카치, 허버트 마르쿠제의 이론에는 ‘주관적 요소에 대한 강조, 혁명적 계급투쟁에 있어 의식과 주관적 의지의 중요성에 대한 강조’가 공통적으로 내재되어 있다고 봄으로써 신주관주의를 경향전환이 아니라 68문학의 계승으로 본다. 자세한 논의는 김누리, 「68혁명과 독일문학」, 『한국독어독문학교육학회』 vol.21, 2001, 257-289쪽 참조.

작품에서 이미 ‘자아성찰Introspektion’이 다루어졌다고 말한다.”⁵⁵⁾ 70년대의 작가들의 시학을 개인적 양가주망의 관점에서 논의한 하인리히 제바 Hinrich C. Seeba 역시 정체성과 자기이해의 문제를 겪는 인간성에 대한 문학적 관심이 비더마이어 풍의 고전적 현실도피로의 복귀를 의미하지 않는다고 단언한다.⁵⁶⁾ 70년대에 드러난 새로운 주관성과 내면성이 68문학에 반동적인 경향전환이든, 68문학의 변증법적 계승⁵⁷⁾이든 ‘신주관주의’가 70년대를 관통하는 핵심적인 키워드인 것은 분명하다.⁵⁸⁾ 한편, 페터 뢰츠는 한트케의 문학 내지 그와 동시대 작가들 (막스 프리쉬Marx Frisch, 위르겐 베커Jürgen Becker 등)에 경향전환, 내면성, 새로운 주관성 등의 용어가 성급하게 부여된다고 지적하면서, 만약 작품의 의미가 진정으로 개인 내면으로의 퇴행에 한정되는 것이라면 당시 작품들이 산출했던 과급력을 제대로 설명할 수 없다고 본다. 그는 오히려 한트케의 문학에서 “주관의 인식론적인 기능에 대한 근본적인 인식, 즉 데카르트류의 전환을 볼 수 있다.”⁵⁹⁾고 주장함으로써 한트케의 문학이 시선의 문제와 결부될 수 있는 여지를 열어준다. 제바 역시 70년대 작가들 사이에서 자기표현Selbstaussdruck과 자기실현Selbstverwirklichung에 대한 요구가 증가하는 것은 서독과 동독 모두에서 진행된 사회 심리적 조건들의 확립과 상응하며, 그때 키워드인 ‘소외Entfremdung’, ‘사물화Verdinglichung’는 각각 ‘삶을 위협하는 황폐화’와 ‘행위 불능’의 사회를 지시한다고 본다.⁶⁰⁾ 심지어 마이클 버틀러Michael Butler는 이러한 입장에서 한 발 더 나아가 70년대 신주관주의의 대표자로 명명되는 막스 프리쉬와 페터 한트케가 사실상 개인의 자기규정을 거부하

55) 정인모: 같은 책, 61-62쪽.

56) Vgl. Hinrich C. Seeba, “Persönliches Engagement: Zur Autorenpoetik der siebziger Jahre”, *Monatshefte* Vol. 73, No. 2, 1981, S. 140-154.

57) 김누리: 같은 책, 같은 쪽 참조.

58) 이러한 문학사적 흐름 내부에서 한트케 문학의 위치 역시 역설적인데, 논자에 따라 한트케 문학을 신주관주의가 독일문단의 일종의 유행적 용어가 되기 이전에 이미 독자적으로 형성된 예로 분류하면서, 70년대 문학의 특성인 68운동으로부터 ‘경향전환’ 되지 않았다는 주장의 근거로 삼기도 하고, 다른 한편으로는 한트케를 전형적인 70년대 작가로 분류하기도 한다.

59) 페터 뢰츠, 『페터 한트케론』, 김현성 옮김, 청하, 1991, 14쪽.

60) Seeba: a.a.O., S. 152.

고 있기 때문에 극단적인 주관성을 표출한다는 해석을 거부하고, 그들도 궁극적으로는 계몽주의적 자아의 통합성을 유지하려고 노력하지만 이미 돌이킬 수 없는 포스트 모던적 외부세계의 조건 때문에 난관에 봉착해 있을 뿐이라고 주장한다.⁶¹⁾

요컨대, 70년대 신주관주의 문학은 추상적, 관념적 거대담론의 지배를 받는 68문학의 특성에서 벗어나 구체적, 감각적 개인의 자아와 세계 간의 관계를 탐색하는 경향의 문학으로 규정할 수 있다. 그러나 68혁명이 담지했던 미학적 원리의 기저에는 68문학에서 드러나는 현상과는 달리 인식에 있어서의 근본적인 변화, 70년대에서야 비로소 문학에 드러나게 될, 세계와 불화하는 인간을 다루기에 적합한 시선이 이미 내포되어 있었던 것이다. 본고에서는 시대적 구분을 따르기보다 정치적이고 사회적인 행위로서의 문학과 낭만주의적 주관성의 문학 양자에 모두 거리를 둔다는 의미에서 한트케 문학이 신주관주의 문학과 미학체계를 공유한다고 본다.

II-2. 빔 벤더스와 시선

안톤 카에스는 1961년 8월 서독과 동독 사이의 베를린 장벽 건설, 1961년 12월 예루살렘에서 진행된 아돌프 아이히만의 전범 재판, 일명 슈피겔 사건으로 명명되는 아데나워 정권의 여론 조작 등⁶²⁾을 뉴 저먼 시네마 운동의 사회적 배경으로 거론한다. 데이비드 보드웰은 이에 따라 뉴 저먼 시네마의 경향을 크게 정치적 노선, 감각주의적인 경향, 여성, 게이, 레즈비언 감독들의 다양한 작업으로 나타나는 사적 정치화의 경향으로 구분하는데, 이는 68문학에 대응적 양상으로 전개되었던 1970년대 독일 문학의 경향들과 맞물린다. 러셀 A.버먼Russell A. Berman은 뉴 저먼 시네마와 70년대

61) Micael Butler, "Identity and authenticity in Swiss and Austrian novels of the postwar era: Max Frisch and Peter Handke", in: *The Cambridge companion to the modern german novel*, edited by Graham Batran, 2004, p. 246.

62) 안톤 카에스, 「뉴 저먼 시네마」, 『세계 영화사』, 열린책들, 2006, 728-742쪽 참조. 이는 일반적으로 68혁명의 사회적 배경으로 거론되고 있는 요소들이다.

신사실주의 서정시를 다루면서 양자가 유사한 수용 패턴, 버먼의 용어로는 ‘순수 관객pure viewer’을 창조한다고 본다. 그것은 특정한 시네마적 언어와 신사실주의 언어구조 사이의 상동성에 기반하는 것이지만, 사실상 작품의 차원에서 “뉴 저먼 시네마와 신사실주의의 동질적 특성은 다음 두 차원의 모순 위에 놓여 있다. 즉, 수용자는 작품에 대한 타자로서 제도적으로 조작되며, 그것에 대한 잠재적 동일시의 보장과 동시에 언어적 가공의 고유한 프로세스를 거부하는 작품들⁶³⁾ 사이의 모순 위에서 구성된다.”⁶⁴⁾ 당시 영화계에는 나치의 선전용 영화 일색이던 과거에 대한 반추⁶⁵⁾, 국가 정체성과의 화해 모색, 사회 참여적 영화의 창작, 이미지와 소리에 대한 근본적인 불신이 야기하는 자기 성찰적 실험들이 공존하고 있었다. 이와 같은 관점에서 보면 비록 영화사에 1970년대 문학에서의 ‘경향전환 Tendenzwende’과 일치하는 변화의 단계가 표면화되지는 않았다 하더라도 문학계 내부에서의 혼란과 동일한 현상이 분명히 존재하고 있었던 것으로 판단할 수 있다. 보드웰에 따르면, 위에서 언급한 세 가지 경향의 갈래에서 뮌헨 출신의 두 감독 베르너 헤어초크Werner Herzog와 빔 벤더스Wim Wenders는 감각파에 속하며, 그것은 본 논문에서 논의한 신주관주의의 일종이라고 할 수 있다. 보드웰은 범유럽적 영향을 끼치고 있었던 탈정치화와 예술영화의 새로운 회화주의 및 모더니즘적 경향의 대표자로서 그들을 ‘감각파 sensibilist’ 감독이라고 명명한다.⁶⁶⁾ 이러한 영화사적 분류는 당시

63) Peter Handke, “Zur Tagung der Gruppe 47 in USA”, In: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Suhrkamp, 1981, S. 29-34. 이는 한트케가 인식한 신사실주의 경향과는 대척되는 주장이다. 페터 한트케는 1967년 열린 47그룹 행사에서 ‘서술불능Beschreibungsimpotenz’ 상태를 비난하면서 문단의 주목을 받게 된다. 이후 한트케는 자신의 시론집 『나는 상아탑의 거주자이다.Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms』에서 자신은 “서술을 반대하는 것이 아니라 소위 ‘신사실주의Neuer Realismus’ 라고 불리는 것들의 서술방식을 반대한다.” 고 밝힌다. 그에 따르면 신사실주의에서 언어는 사물을 묘사하는 수단으로 전락하므로 그들의 언어는 죽은 언어이고 사물에 대한 이름표로 복무한다. 그는 문학이 언어 그 자체이고, 언어를 통해서 혹은 언어를 가지고 서술하는 것이 아니라 ‘언어를’ 서술하는 것이라고 보았다.

64) Russell A. Berman, "The Recipient as Spectator: West German Film and Poetry of the Seventies", *The German Quarterly*, Vol. 55, No. 4, 1982, p. 499.

65) 1977년 벤더스는 “언어와 이미지가 이처럼 사악하게 악용된 예는 일찍이 없었다. “고 말한다. 카에스: 같은 책, 728쪽.

예술의 전반적 경향이라는 상위차원으로 확대될 수 있는데 이를테면 클라우디아 렌센Claudia Lenssen은 ‘감정의 힘Die Macht der Gefühle’을 70년대 경향의 한 축으로 놓고 이후 유행, 건축, 일상미학 등 물질적 세계die Dingwelt에서는 이 경향의 영향력이 종결되었으나 언어적인 영역에서는 주관성, 순수성, 즉흥성을 강조한다는 점에서 지속된다고 본다.⁶⁷⁾ 렌센에 따르면 1970년대의 예술적 경향의 변천은 회화 영역에서 시작되었으며 “회화가 재현하는 현실은 언제나 비현실의 순간들을 내포하고 있다.”⁶⁸⁾는 테제로 정리될 수 있다. 다시 말해, 1970년대 “회화의 구성적 원칙은 회화가가 리키는 것과 그 방식을 사람들은 항상 완전히 이해할 수 없고 그럼으로써 그것들을 ‘제대로 평가할 수 있다’는 확신을 포기하게 된다”⁶⁹⁾는 것이다. 이러한 경향은 점진적으로 서술방식과 수사학에까지 확장되어 나갔는데, 보토 슈트라우스Botho Strauß의 희곡은 이와 같은 맥락에서 “68운동의 지식인 담론이 제기하던 유토피아, 보편적 ‘개념’과의 영원한 이별”⁷⁰⁾을 보여주고 있다.

한편, 뉴 저먼 시네마에서 문학작품의 영화화는 그 어느 시기보다 활발하게 이루어진다. 이것은 어느 정도 실제적인 이유에서 기인한다. 오버하우젠 감독들은 기존 제작사가 이윤추구를 목적으로 영화제작 환경에 가담하는 것에 불만을 품고 영화시장이라는 제도를 거부하면서 독립적인 제작과 배급의 활로를 모색했다. 그들은 할리우드 영화 및 자국의 상업영화와 거리를 두면서 작가영화Autorenfilm적 입장을 취하고 지식층 관객과의 소통에 중점을 두었다.⁷¹⁾ 1971년 빔 벤더스와 클루게는 일종의 합자회사라고 할 수 있는 ‘작가영화사Filmverlag der Autoren’를 창립하고 독립적인 배

66) 크리스틴 톰슨, 데이비드 보드웰, 『세계 영화사— 동시대 영화』, 시각과 언어, 1999, 226쪽.

67) Claudia Lenssen, "Film der siebziger Jahre- Die Macht der Gefühle", In: *Geschichte des deutschen Films*. J.B. Metzler, Stuttgart, 2004, S. 245.

68) Ebd.

69) Ebd., S. 246.

70) Ebd., S. 247.

71) 이상면, 「뉴 저먼 시네마」, 『세계영화사 강의』, 연세대학교 출판부, 2001, 204쪽.

급을 시도한다. 토마스 엘세서는 뉴 저먼 시네마 감독들의 '작가영화' 개념이 50년대 프랑스 누벨바그의 강한 영향력에도 불구하고 누벨바그의 '작가영화' 개념과는 상당히 다르다고 지적한다. 뉴 저먼 시네마 감독들은 '작가영화'를 영화 자체, 혹은 제도화된 방식으로 간주하면서 영화인들을 전통적인 예술가처럼 거의 수공업적 제작자로 보았다. 그들에게 작가영화란 상업적이고 산업적인 영화인들과 스스로를 구별하는 의식적 문화 전략이었다는 것이다.⁷²⁾ 따라서 뉴 저먼 시네마에서 문학작품의 영화화는 상업적 영화를 위한 내러티브 차용의 차원을 벗어나 영화의 독자성을 구축하기 위한 변환, 즉 경제 논리나 작품수용의 용이성과 같은 다른 목적에 대한 수단으로서의 변환이 아니라 영화적 형식의 실험과 발전 그 자체가 목적이 되는 변환을 의미하게 된다.

빔 벤더스는 뮌헨 영화텔레비전아카데미 1기생으로 주로 영화창작과 수용에서의 이론적 문제들을 다루는 데 관심을 기울여왔다.⁷³⁾ 다시 말해 벤더스의 영화에서 영화라는 매체에 대한 자의식적 고민은 영화 만들기 작업 자체와 연관된다.⁷⁴⁾ 안톤 카에스는 그의 초기 단편들이 “마치 극영화의 매개적 특성을 스스로 발견이라도 하려는 듯, 정지와 움직임을 수반하는 영화 형식에 대한 실험을 시도하고 있으며, 줄거리와 영상간의 자의식적 긴장감이 1971년 <도시의 여름Summer in the City>에서부터 1993년 <멀고도 가까운In Weiter Ferne, so nah>에 이르기까지 그의 전 작품을 관통하고 있다”고 본다.⁷⁵⁾ 영화 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>은 1972년 제작되었으며, 일정한 시나리오 없이 몇 장의 이미지 스케치로만 영화 촬영을 진행하던 벤더스의 작업방식에서 탈피하여 정밀한 스크립트(한트케의 소설을 장면들로 나누고 소설 속 각각의 장면을 개별적 쇼트들로 분리하는

72) 같은 책, 200쪽.

73) 카에스: 같은 책, 738쪽 참조.

74) Roger F. Cook and Gerd Gemünden, "Excerpt from interviews with Wenders", *The cinema of Wim Wenders : image, narrative, and the postmodern condition*, Wayne State University Press, Detroit, 1997, p.64. 벤더스는 “영화 만들기란 우리가 촬영을 시작할 때는 그 스스로 명확하게 정의되지 않았던 그 자신에 대한 문제들을 제기하는 것” 이라고 말한다.

75) 카에스: 같은 책, 738쪽.

방식으로 작성되었다.)를 따르는 최초의 작품이다. 영화감독이 되기 전 화가였던 벤더스에게 있어 언어와 이미지간의 관계는 이질적이고 대립적인 것이었으며, 그는 요헨 브루노Jochen Brunow와의 인터뷰에서 “‘스토리’라는 개념이 자신에게는 낯선 것이자 새로운 영역”⁷⁶⁾이라고 밝힌다. 한트케의 소설을 영화화하면서 벤더스는 이러한 언어적 제한들을 한계가 아니라 일종의 모험으로 받아들였으나 그가 실상 이러한 제약을 완전히 극복하고 진정한 자유를 획득한 것은 한트케의 소설을 두 번째로 영화화한 <빛나간 동작Falsche Bewegung>에서였다고 회고하고 있다.⁷⁷⁾ 영화 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>을 촬영하는 중에 작성한 에세이에서 그는 영화를 통해 본다는 행위에 대해 직접적으로 언급한다. 벤더스는 ‘양가적이지 않고 명백한, 모든 것이 정확하게 이해되어야 하는 방식대로 제시되는 영화’와 ‘모든 종류의 가능성을 위한 공간을 남겨두는 영화’를 구분하면서, 영화 만들기에 자신을 열광시킨 것은 무엇인가를 연출하거나 바꾸는 대신 어떻게 보는가의 문제라고 밝힌다.⁷⁸⁾ 데이비드 쿨리는 많은 부분에서 벤더스의 영화미학이 리얼리즘 진영에 있는 크라카우어를 상기시킨다고 본다. 크라카우어는 근대화와 과학기술이 인류의 사유 체계를 자연적 세계에 적합하지 않도록 만들었고 그로 인해 인류가 ‘무감각하게 바라보게 되었다’고 보면서, 다른 어떤 매체보다 현실을 ‘기록하는’ 힘을 가진 시네마가 리얼리티를 테크놀로지의 파괴적인 힘으로부터 구해낸다고 주장한다.⁷⁹⁾ 기본적으로 크라카우어의 영화적 관념을 계승한 벤더스는 그러나 사진적 이미지의 리얼리티와 영화의 허구적 환영을 구분함으로써 그와 결별한다. 벤더스는 주관적 개인의 리얼리티를 인정하면서도 영화가 시각적 경험의 환영을 통해 대안적 리얼리티를 창조할 수 있는 힘을 가졌다고 보고 영화 내부에서 그것이 하나로 통합된다고 주장한다.⁸⁰⁾ 크라카우어가 카메라의 시선을 통과한

76) Cook and Gemünden: op.cit., p. 60.

77) Cook and Gemünden: ibid. 벤더스는 서독라디오방송WDR에서 영화 지원금을 받기 위해 스크립트를 작성했다고 밝히고 있다.

78) Wim Wenders, "The Act of Seeing", *On Film: Essays and Conversations*, Faber and Faber, London, 2001 pp. 297-306.

79) Vgl. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films-Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, hrsg. Karsten Witte, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1964, S. 389-402.

이미지는 곧 리얼리티라고 말할 때, 벤더스는 (영화에서의) 카메라라는 시선을 통과한 리얼리티와 그것을 파악하는 주관 사이의 관계의 문제로 나아가고 있는 셈이다. 브롬리는 이러한 벤더스의 현실 인식의 문제를 1970년대 사회, 문화적 지형조건 속에서 파악하고자 한다. 그는 거의 모든 독일인들이 ‘역사’에 접근 불가능하거나 접근하기 어려운 상황에 놓여있었으며, 벤더스의 영화는 이러한 상황에서 항상 변경과 경계에 관심을 갖고 있다고 본다. 브롬리에 따르면 경계의 문제는 항상 형이상학적인 것이지만 결코 형이상학적인 것만은 아니다. 왜냐하면 벤더스의 영화들은 매우 정확하게 특정 문화적, 역사적 컨텍스트들을 다루고 있기 때문이다. 벤더스의 영화적 장은 뿌리 없는 전후 서독의 사회상, 뉴 글로벌라이제이션, 냉전 후 유럽과 같은 컨텍스트 속에서 전개된다. 그 컨텍스트 위에서 벤더스의 영화적 장은 의미가 붕괴되는 공간이자 정체성, 시스템, 그리고 질서가 중단되는 공간이 되며, 영화 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>에서 우리는 정확히 이러한 공간에 위치한 인물을 목격할 수 있다.⁸¹⁾

지금까지 한트케 문학과 벤더스 영화가 위치한 70년대의 미학체계가 사회비판적이고 참여적인 예술과 극단적 주관성 사이의 긴장 속에 위치함으로써 ‘주관’이라는 인식의 형태에 대한 근본적인 의문을 제기하게 되었다는 점을 보였다. 다음 장에서는 68운동에 대한 작용, 반작용을 거쳐 형성된 70년대의 주관적 인식의 균열과 불안정성이라는 문제가 실제 작품, 소설 『페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안』과 그를 각색한 빔 벤더스의 영화에서 어떻게 구현되고 있는지를 분석할 것이다. 이때 소설과 영화에서의 카메라 시선은 각기 상이한 자질을 통해 유사한 문제의식에 접근한다.

80) Coury: op. cit., pp. 119-125.

81) Bromley: op. cit., p. 35.

Ⅲ. 소설 『페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안』에서의 카메라 시선

이 소설은 블로흐라는 중심인물을 축으로 블로흐가 주체가 되는 시선, 블로흐가 대상이 되는 시선으로 구성되어 있다. 이 소설에서 서술자는 오직 블로흐만을, 블로흐는 대상만을 보고 있다. 예를 들어 블로흐를 관통하지 않고 서술자가 직접 풍경이나 사물을 보는 법은 없다. 마찬가지로 서술자가 인지하는 사물은 블로흐가 직접 지각할 수 있거나 인식할 수 있는 범위로 제한된다. 이를 슈탄첼의 시점이론에서는 인물시각적인 서술상황으로 규정하고, 주네트의 이론에서는 초점화라고 할 것이다. 하지만 이 작품은 인물시각적 서술상황이나 초점화로 설명할 수 없는 측면이 있다. 초점화에서 보는 자는 오직 초점인물(이 경우 블로흐) 뿐이고 서술자는 오직 초점인물의 시선을 언어화하는 역할만을 할 뿐이다. 그러나 한트케의 소설에서는 초점인물의 시선과 독립적으로 초점인물을 바라보는 서술자의 시선이 중요한 의미를 지닌다. 서술자의 시선은 어떤 주관적 판단도 개입되지 않은 객관적이고 수동적인 시선으로서 내밀한 주관성의 세계에 빠져드는 블로흐의 시선과 차이를 보이고, 이 차이는 소설의 전개와 함께 점점 심화된다. 하지만 이 장에서는 두 시선의 서로 무관하게 상이한 방식으로 발전하는 것이 아니며, 이러한 차이의 심화가 블로흐가 겪고 있는 내면적 문제와 인과적 관계에 있음을 보일 것이다.

Ⅲ-1. 블로흐의 시선: 주관성의 심화

이 소설은 주인공 블로흐의 시각적 경험의 보고를 중심으로 다루고 있다는 점에서 블로흐를 시선의 주체의 위치, 다시 말해 초점인물의 위치에 가져다 놓는다. 소설에서 화자는 주인공 블로흐의 심리를 들여다보면서, 그의 지각적 영역 범위 내부에서만 사물을 서술한다. 서술자는 주인공이 어떤 것을 인지하는 순간에서야 비로소 그것을 독자에게 전달하기 때문에 독자는 서술자를 통해 블로흐가 발견하게 될 것을 미리 파악할 수 없다. 다음의 장면에서 이 소설의 시점을 구성하는 요소 중 한 축에 해당하는 특성

을 살펴볼 수 있는데, 이 때 영화적 형식과 관련해서는 주관적 시점 쇼트가 직접적으로 환기된다. 게르다를 살해하고 남쪽의 국경마을로 도피한 블로흐는 마을에 한 병어리 소년이 실종되었다는 사실을 알게 된다. 그는 소년의 행방을 나름대로 추적하지만 이성적 추리를 통해서가 아니라 성으로 산책을 나섰다가 다리 위에서 개천을 내려다보는 도중 우연히 소년의 시체를 발견한다.

시야 밖에 있던 무엇인가가 물 위를 가만히 내려다보고 있던 블로흐를 방해하기 시작했다. 그는 그것이 눈에 들어오는 것처럼 눈을 깜빡여렸으나 그쪽을 쳐다보지는 않았다. 무엇인지 눈치 채지 못한 채 그는 한참동안 그것을 바라보았다. 그의 의식 전체가 하나의 맹점인 것 같았다. 다음 순간 어떤 코미디 영화에서 누군가가 건성으로 상자를 열고는 계속해서 수다를 떨다가 수다를 멈추고 다시 상자다 달려들 때처럼, 그는 자기 아래 물 속에서 한 어린아이의 시체를 보았다.

Außerhalb des Gesichtsfeldes gab es etwas, was Bloch, der starr auf das Wasser hinabschaute, zu stören begann. Er zwinkerte, als ob es an seinen Augen liege, blickte aber nicht hin. Allmählich geriet es in seinen Gesichtskreis. Eine Zeitlang sah er es, ohne es wahrzunehmen; sein ganzes Bewußtsein schien ein blinder Fleck zu sein. Dann, wie wenn in einem komischen Film jemand so nebenbei eine Kiste öffnet und weiter plappert und dann erst stockt und zur Kiste zurückstürzt, erblickte er unter sich im Wasser die Leiche eines Kindes.⁸²⁾

82) Peter Handke, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, Lizenzausgabe der Süddeutsche Zeitung GmbH, München, 2004, S. 67. 이후로 소설 인용의 각주는 본문에서 괄호 안 쪽수로 표기한다.

이 장면에서 서술자는 블로흐의 시야에 들어오는 물체의 점진적인 구체화과정을 그대로 보고하고 있다. 어린아이가 발견될 때까지 서술자는 독자의 서스펜스를 블로흐의 지각의 순서와 동일시시킴으로써 유지시킨다. 여기서 서술의 관심은 서술된 세계 속의 전체 상을 제시하는 데 있지 않고 관찰자 블로흐가 상을 구성해가는 과정 자체에 있다. 한편 다음의 장면들에서는 블로흐의 시각적 지각이 보다 감각적이고 구체적으로 제시된다.

① 덮개가 열려 있는 찻잎 상자의 작고 둥근 입구로만 빛이 비쳐 들었기 때문에 상자 속의 찻잎이 내벽의 반사광을 받아 기묘하게 빛났다.

Der Tee in der offenen Dose erschien, da das Licht nur durch die kleine runde Deckelöffnung kam, seltsam beleuchtet von dem Widerschein der Innenwände. (19)

② 비탈에 서 있는 나무들의 그림자는 그 주변으로 버스가 지나갈 때 나무들 주위로 원을 그렸다.

Die Schatten der Bäume, die hinter den Böschungen standen, kreisten beim Vorbeifahren um die Bäume herum. (28)

③ 그리고 비는 풍경의 전경만이 아니라 전 시야에 걸쳐 내리는 것처럼 보였다.

und der Regen schien nicht nur im Vordergrund des Bildes niederzugehen, sondern im ganzen Gesichtskreis. (69)

④ 그가 잠시 멈춰 있다가 다시 걸어가기 시작하자 풍경들이 가장 자리에서부터 어두워지는 것처럼 보였다. 마침내 풍경들은 둥근 중앙 부분을 제외하고는 검게 변했다. '영화에서 누군가가 망원경을 통해 볼 때 같군.' 하고 블로흐는 생각했다.

Als er dann stehenblieb und wieder weiter ging, schienen sich

die Bilder von den Rändern her einzutrüben; schließlich waren sie bis auf einen Kreis in der Mitte eingeschwärzt. >Wie wenn jemand im Film durch ein Fernrohr schaut<, dachte er. (82)

이상의 장면들에서도 앞의 장면과 마찬가지로 관찰자 블로흐가 시선의 주체가 된다. ① 창밖 상자 속의 빛은 특정한 순간에 그 속을 바라보는 사람의 눈에 반사되는 햇빛의 각도를 통해서만 드러날 수 있다. 따라서 이 장면의 시점적인 위치는 블로흐의 눈의 위치, 즉 그의 시점이 된다. ② 그림자의 형태의 변동은 시선의 위치에 따라 달라진다. 따라서 ‘원을 그리는’ 나무들의 그림자는 버스 내부자의 시선인 것이다. ③ ‘전경Vordergrund’이라는 공간적 지시어가 가지는 함의는 특히 흥미롭다. 전경과 후경의 구분은 주체적인 하나의 시점, 공간적 위치에서 소설점을 생산하는 시점의 존재를 전제로 한다. 블로흐는 성당 지붕 아래 서서 비 내리는 마을의 이곳저곳을 관찰하고 있는데 그에게 마을의 풍경은 일종의 회화와 같은 관조의 대상이 된다. 서술자는 비가 내림으로써 근경과 원경의 경계가 흐려지는 블로흐의 시각적 인지 상태를 포착하고 있는 것이다. 소설점의 존재는 ④의 장면에서 극히 명확해진다.

전통적인 시점이론에서 이와 같은 시점은 3인칭 인물 시점, 특히 3인칭 주인공 시점으로 불린다. 주네트가 초점화라고 부르는 이러한 시점의 특성은 화자가 주인공이라는 필터를 통해 대상세계를 바라보며, 인물의 의식과 내면에 대한 조명이 가능하다는 것이다. 이 때 독자는 화자가 초점인물을 통해 제시하는 상에 근접하게 되고 초점인물과 자신을 동일시하면서, 그의 입장에서 세계를 바라보는 데 적응하게 된다. 그리고 이 소설에서 유일한 필터로 기능하는 인물, 초점화의 중심에 놓인 인물은 블로흐이다.

그런데 기이하게도 이 소설의 첫 장면은 다음과 같이 시작한다.

이전에 유명한 골키퍼였던 조립공 요제프 블로흐는 어느 날 아침에 일하러 가서 그가 해고되었다는 것을 통보받았다. 어쨌든 블로흐는 그가 공사장 인부들이 머무르는 사무실 문 앞에 모습을 드러

내자 새참을 먹던 현장감독이 그를 힐끗 올려다보았다는 사실을 이러한 통보로 해석하고 공사장을 떠났다.

Dem Monteur Josef Bloch, der früher ein bekannter Tormann gewesen war, wurde, als er sich am Vormittag zur Arbeit meldete, mitgeteilt, daß er entlassen sei. Jedenfalls legte Bloch die Tatsache, daß bei seinem Erscheinen in der Tür der Bauhütte, wo sich die Arbeiter gerade aufhielten, nur der Polier von der Jause aufschaute, als eine solche Mitteilung aus und verließ das Baugelände. (7)

공사장에서 일하고 있던 블로흐는 현장감독이 자신을 ‘힐끗 올려다보는 순간’ 자신이 해고당했다는 사실을 알게 되었고 서술자는 이와 같은 블로흐의 상황이 전혀 문제적이지 않다는 듯 태연하게 제시한다. 그러나 독자와의 동일시가 이루어져야 할 바로 첫 순간에 독자는 의문스러운 상태에 빠지게 된다. 독자는 곧 힐끗 올려다보는 행위가 해고의 통보가 될 수 있는 가능성에 대한 개연적인 설명을 기대한다. 그러나 서술자는 이에 대한 아무런 해명없이 곧장 택시를 잡는 블로흐의 모습을 ‘보여줄 뿐이다.’ 즉, 주인공 블로흐의 행위에 대한 인과법칙이 제공되고 있음에도 불구하고 독자는 그 인과법칙을 이해할 수 없다.

이러한 특성은 소설 전체에 걸쳐 특히 플롯상 중요한 사건들이 발생할 때마다 반복된다. 블로흐는 게르다와 하룻밤을 보낸 뒤 그녀를 살해한다. 기존의 논의들에 따르면 블로흐가 그녀를 살해하는 이유는 그녀가 블로흐에게 오늘 일하러 가는지 아닌지를 물었기 때문이다. 그러나 서술자는 이제까지 사물에 대한 블로흐의 단상과 의식의 흐름, 혹은 시각적 인지에 관한 사항들을 자세히 상술하던 것과 달리 더 이상 블로흐의 행위를 해명하지 않는다. 오늘 일하러 가느냐는 질문이 블로흐에게 해고된 순간을 상기시켰기 때문일까? 그러나 독자는 해고된 순간이 블로흐에게 사람을 살해할 정도의 트라우마로 작용하고 있었는지 여부를 알 수 없다. 블로흐가 해고된 순간에 어떤 의사나 감정을 표시하지 않고 곧장 공사장을 떠났기 때문

이다. 더욱이 ‘해고’라는 것의 진위부터가 불분명하다. 독자는 블로흐와 현장감독 사이에 어떤 생략된 전사前史가 있었고 그래서 그가 현장감독의 눈빛을 해고 통보로 이해하는 것이 타당한지, 아니면 모든 것이 단순히 그의 강박에서 비롯된 오해인지조차 확정할 수 없다. 소설 전체에 걸쳐서 사건의 전후맥락을 구성하는 정보들은 철저히 차단되어 있다. 게르다의 진술은 사실상 블로흐가 그녀를 살해했다는 ‘이유’라기보다 오히려 그녀를 살해한 ‘순간’이라고 표현하는 것이 정확할 것이다.

오늘 일하러 가? 그녀가 물었다.

갑자기 그는 그녀의 목을 졸랐다.

Ob er heute zur Arbeit gehe? fragte sie.

Plötzlich würgte er sie. (20)

따라서 소설 전체에서 가장 핵심이 되는 사건, 즉 게르다를 살해한 동기는 밝혀지지 않는 셈이다. 이 소설에서는 플롯을 전개시키는 핵심적 사건의 동기뿐 아니라 블로흐의 일상적 행위의 동기 역시 독자가 이해할 수 있는 방식으로 제시되는 법이 없다. 그의 행위는 항상 기이한 것으로 남으며 잠정적인 추측만을 가능하게 한다. 이러한 측면에서 블로흐의 ‘행위’는 항상 독자와의 동일시를 방해하는 방향으로 전개된다. 블로흐는 가방이 열려 있다는 이유로 보관실 안에서 나온 사환을 때리는 시늉을 하고, 같이 술을 마시던 젊은이의 얼굴에 재떨이를 집어던지는가 하면, 굳이 예전에 사귀었지만 현재는 연락이 끊겼으며 그다지 그에게 중요하지 않았던 지인이 있는 남쪽으로 도피한다. 남쪽 국경마을에 도착한 그는 헤르타라는 이름에만 의거해 그녀가 운영하는 여관을 찾아내는데, 소설 전체에서 그 두 인물의 과거사나 현재의 감정적 관계에 대한 설명도 제시되지 않는다. 그의 폭력적이고 일탈적인 행동들을 통해 독자는 블로흐라는 인물이 불안정한 상태에 시달리고 있음을 예감할 수 있을 뿐, 그 양상이 어떠한지는 파악할 수가 없다. 사물에 대한 블로흐의 집요한 심리적 반응이 서술되고 있지만, 이 역시 독자가 그와 공감대를 형성하는 데 그다지 도움을 주지 않는다. 초현실

주의자들의 자동기술법처럼 그의 심리는 우연적이고 무차별적이다.

나쉬마르크트로 돌아와 가게 뒤편에 아무렇게나 쌓아올려진 빈 과일 상자와 채소 상자들을 보고 있자니 다시금 그 상자들이 진지한 의도 없는 일종의 농담처럼 느껴졌다. '무언(無言)의 위트!' 라고 블로흐는 생각했다.

Zurück am Naschmarkt, beim Anblick der unordentlich gestapelten leeren Obst- und Gemüseboxen hinter den Ständen, kam es ihm wieder vor, als ob die Boxen eine Art von Spaß seien, nicht ernst gemeint. Wie Witze ohne Worte! dachte Bloch,.....(16)

블로흐가 나무 상자가 쌓인 더미를 무언의 위트로 느끼는 과정, 그 연상 과정의 토대는 무엇인가? 독자는 블로흐가 무언의 위트라고 생각했다는 사실을 인지할 수 있지만, 그가 왜 그렇게 생각하는지, 어떤 이유로 과일 상자와 채소 상자에서 위트를 발견하는지는 여전히 독자에게 전달되지 않는다. 하나의 통합된 주체로서 주인공의 인격이 구성되기 위해서는 이러한 내적 발화 이면의 정보들이 필요하다. 독자는 모든 상황에서 그의 반응을 전혀 예측할 수 없다. 그는 멀쩡히 대화를 나누는 듯이 보이다가도 갑자기 돌변하는 감정조절의 장애를 가진 사람처럼 느껴질 뿐이다.⁸³⁾

또한 블로흐는 다른 사람들과의 대화에 어려움을 느끼고 다른 사람들끼리의 대화 역시 비일상적인 방식으로 받아들인다.

그는 옷을 다 입고 샤워실 벽에 몸을 기댄 채 구둣발로 나무 벤치

83) Peter Handke and Russell E.Brown, "Peter Handke's "Die Angst des Tormanns beim Elfmeter"", *Modern language studies* Vol.16 No.3, 1986, pp. 288-301. 러셀 브라운은 소설 『페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안』에 대한 대부분의 연구가 정신분석적 접근과 자아-언어의 관계에 대한 접근이라는 두 축으로 전개되어 왔다고 보면서, 블로흐의 살인을 일종의 메타포로 해석하는 기존의 논의에서 벗어나 정상적 인지 상태에서 사회적 소외를 겪는 블로흐를 전제로 그의 살인을 해석한다.

를 찾다. 밖에 있는 여자 관리인이 그 소음을 듣고 블로흐에게 물었다. 그가 대답하지 않자 그녀는 샤워실 문을 두드렸다. 그가 또 대답하지 않자 그녀는 밖에서 손수건으로(혹은 다른 어떤 것이었는지 모른다.) 문의 걸쇠를 치고 가버렸다.

Er lehnte sich, schon fertig angezogen, an die Wand der Kabine und stieß mit dem Schuh gegen die Holzbank. Das Geräusch bewirkte eine Frage der Kabinenfrau draußen und darauf, als er nicht antwortete, ein Klopfen an die Tür. Als Bloch wieder nicht antwortete, schlug die Frau draußen mit einem Handtuch(oder was es sein mochte) auf die Türklinke und entfernte sich. (14)

이 장면에서 화자는 블로흐와 함께 문 안쪽에 머물러 있기 때문에 밖에서 여자가 문을 치는데 사용한 도구가 손수건인지 아닌지를 확신할 수 없다. 시점은 철저하게 블로흐에게 고정되어 있는 셈이다. 그러나 독자는 오히려 블로흐가 이해하지 못하는 타자와의 동일시를 이루게 된다. 이유를 알 수 없는 블로흐의 행동이나 대처와 달리 여자 관리인의 의문은 정당하고 자연스러운 것으로 느껴지며, 그녀의 히스테릭한 태도 역시 정황상 쉽게 이해할 수 있는 반응이다. 따라서 블로흐가 주변인물의 말과 상황을 의심하고 회의할수록 독자는 같은 상황의 정상성, 일상성을 확신하게 된다.⁸⁴⁾

다음 절에서 보다 상세히 논의하겠지만, 위와 같은 시점적 구성은 블로흐가 겪고 있는 자아와 세계의 침예한 대립을 재현하기에 적합한 형식이라고 할 수 있다. 페터 뮐츠는 이와 같은 대립의 핵심에 놓인 것이 ‘세계의

84) 김태환, 「모더니즘 문학과 小說視點의 理論 : 카프카 作品을 통해서 본 시점 이론의 제문제」, 서울대학교 대학원, 1996. 49-50쪽. 필터는 독자가 접하는 이야기세계의 구성에 참여한 주체들을 말하며, 독자는 주인공의 세계를 이 필터에 의해 변형되고 구성된 것으로서만 지각한다. 필터는 자신에게 너무 자명하거나 중요하지 않은 정보들을 차단할 수 있는데, 이 경우 필터의 시점과 독자의 시점 사이의 불일치가 너무나 현격해지면 필터는 독자에게 어떤 의미 있는 세계상을 전달하는 데 실패할 수도 있다. 김태환은 독자와 이러한 관계에 있는 암 필터로 명명한다.

지시적 성격에 대한 거부'라고 해석한다.⁸⁵⁾ 이러한 모티프는 여러 곳에서 발견된다. 이를테면, 블로흐는 국경마을을 배회하다가 문구점에 들러 여행용 지도를 사는데, 지도에 표시된 지형이 지도와 일치하지 않을 때 마음의 편안함을 느끼는 상태가 된다.⁽⁸⁰⁾ 이 때 '세계'는 상징계(라캉)에 속하는 타자의 세계이며, 그와 대립하는 자아는 상징계를 구성하는 언어에 대한 거부 반응을 보인다.

블로흐는 첫째로는...둘째로는...하며 여점원이 했던 말을 혼자 되뇌어 보았다. 어떻게 사람들이 말을 시작할 때 이미 문장의 끝에 말해야 할 것을 알고 있는지가 그에게는 의아하게 생각되었다.

Erstens...Zweitens...wiederholte Bloch bei sich, was die Verkäuferin gesagt hatte: es kam ihm nicht geheuer vor, wie man zu reden anfangen und dabei schon wissen konnte, was man am Ende des Satzes sagen würde. (74)

익숙한 주의사항들을 말하고 있는 순경들은 그럼에도 불구하고 그것을 통해 완전히 다른 이야기를 하는 것처럼 보였다. 그들은 'geh weg!(가시오)'나 'beherzigen(명심하십시오)' 라는 말을 의도적으로 틀리게 'Gehweg(인도)'나 'Becher-Ziegen(컵-염소들)'로 발음했다. 또 그들은 'rechtfertigen(변명하다)' 대신 'zur rechten Zeit fertig(제 시간에 끝내다)'라고, 'ausweisen(신분을 증명하다)' 대신 'ausweißen(희게 칠하다)'라고 의도적으로 잘못 말했던 것이다.

Die Gendarmen, die die vertrauten Bemerkungen machten, schienen dennoch damit etwas ganz andres zu meinen; jedenfalls betonten sie Wörter wie >Geh weg!< und >beherzigen< absichtlich falsch als >Gehweg< und

85) 뤼츠: 같은 책, p. 45.

>Becher-Ziegen<, und versprachen sich ebenso absichtlich, indem sie >zur rechten Zeit fertig< statt >rechtfertigen< und >ausweißen< statt >ausweisen< sagten. (36)

위의 장면에서 블로흐는 일상적인 대화에 대한 의구심에 시달린다. 그는 이미 언어의 안정성이나 투명성에 대한 일반적 신뢰, 최소한의 의사소통이 가능한 보편적 합의체계로서의 언어의 존재를 의심한다. 나아가 소설의 후반부에서 블로흐가 자신을 향해 좁혀오는 수사망으로 인해 극단적인 압박감을 느낄 때, 블로흐의 내면은 더 이상 언어에 의해 묘사되거나 전달될 수 없는 상태가 된다.

그는 _ 때문에 계속 걸어갔다.

그가 ‘계속 가는 것’의 이유를 대야 할까, _하기 위해서?

만약에 _하다면 그는 무엇을 의도했는가? 그 ‘만약’에 _함으로써 이유를 대야 했는가? _까지 계속 되었는가? 그는 이미 _할 정도까지 되었는가?

Er ging weiter, weil-

Mußte er das Weitergehen begründen, damit-

Was bezweckte er, wenn-? Mußte er das wenn begründen, indem er-? Ging das so weiter, bis-? War er schon so weit, daß-? (102)

블로흐가 느끼는 언어의 불투명성과 불안정성이 심화되면서 최종적으로 그의 지각은 하나의 이미지적 기호의 형태로 환원된다. 여기서 ‘서술자’의 역할은 거의 무의미해진다. 그는 블로흐의 내면에 대해 말할 수 없는 상태로 남는다.

그는 다시 왼쪽에서 오른쪽으로 눈길을 주었다. 이러한 시선은 그에게 마치 독서처럼 느껴졌다. 그는 하나의 ‘서랍장’을 보았고, ‘그

어휘를 대체하는 기호가 된다. 이러한 형식은 언어적인 인식 이전의 단계, 즉 시지각적 단계에서의 흐름을 따른다는 측면에서 의식의 흐름 기법의 극단화된 형태로 볼 수 있다. 이 때 블로흐가 행하는 동작의 동기, 혹은 본인에게만 속한 동작의 의미는 서술의 대상으로 고려되지 않는다. 마치 과학적 실험의 결과물처럼 서술자는 그의 행위를 즉각적인 반응으로서 기술한다.

이상의 장면 분석을 통해 블로흐의 의식은 현실의 일반적 범칙에 의거하지 않는 비개연적, 비논리적 양상으로 전개된다는 점, 그리고 서술자는 이것을 독자가 이해가능한 언어로 재구성하지 않고 그대로 기록하고 있다는 점을 알 수 있다. 위르겐 만타이Jürgen Manthey는 한트케가 “오늘날, 삶의 감정이 더 이상 18세기로부터 유래하는 이데올로기의 의상을 입고 출현하려 하지 않는, 개체화의 극단적인 경우를 제시한다.”⁸⁶⁾고 보면서, “개별적인 형상으로 부서져 갈라지는, 무력하고 고독한, 현대적인 실존의 유형인 개인”⁸⁷⁾을 보여주고 있다고 말한다. 행위에 대한 심리적 동기의 서술 부재, 사물에 대한 심리적 반응의 강박적 서술이라는 형식을 통해 시선의 주체인 블로흐의 내면은 독자와의 거리가 증가하는 방향으로, 즉 그의 심리에 대한 서술의 양이 증가할수록 그의 고립된 주관성 역시 증가하는 방향으로 전개된다.

III-2. 서술자의 시선: 매개자의 상실

언어, 즉 문자가 소설의 매체적 전달수단이라고 할 때 말을 잃어버리는 주인공, 그리고 주인공의 내면을 언어로 전달하려고 시도하지 않는 서술자에게 남는 것은 무엇일까?

블로흐(초점인물)와 초점대상간의 관계가 극도로 내밀한 주관성의 축에

86) 위르겐 만타이, 「프란츠 카프카, 영원한 아들」, 『페터 한트케론』, 김현성 옮김, 1991, 146쪽.

87) 같은 곳.

놓일 때 서술자는 블로흐의 주관적 세계를 독자에게 언어로 전달하려는 매개자로서의 위치를 처음부터 포기하고 있다. 대상세계에 대한 인물의 관찰이 독자의 세계와 연결지점을 찾을 수 없는 하나의 ‘시각적’ 인지의 대상으로 전락한 상황에서 서술자가 채택하고 있는 카메라 시선은 이러한 간격을 더욱 증폭시킨다. 화자는 주인공 블로흐의 내면을 독자와 연결하려는 시도를 포기하고 블로흐에 대한 관찰을 객관적이고 수동적으로, 말하자면 물체의 운동에 관한 일종의 보고서와 같은 형태로 기록한다. 블로흐를 관찰하는 것은 어떠한 판단이나 의식이 개입하지 않는, 다시 말해 ‘생각하지도 느끼지도 않는’ 시선이다. 이와 같은 관점은 벨라 발라즈가 지적인 카메라의 역설적인 양면성, 즉 ‘물리적 실재에 관한 객관적인 정보를 제공하는 객관성의 측면’과 ‘카메라의 물리적 위치를 상기시킬 수 밖에 없는 주관성의 측면’이라는 구분에서 전자의 맥락을 따른다.⁸⁸⁾ 이 절에서는 블로흐에 대한 시선을 카메라적인 속성이라는 측면에서 분석하고자 한다.

블로흐에 대한 관찰은 종종 현재적인 관점에서 제시된다. 다시 말해 문법적으로는 과거형을 취하고 있으나 서술자는 마치 블로흐가 행동하는 바로 그 순간을 보고 즉각적으로 기록하는 듯한 인상을 준다. 이러한 현장성은 눈앞에서 상이 재현되는 영화적 이미지들의 운동을 상기시킨다.

왼쪽에서 그는 ...을 보고...오른쪽에는...가 있고, 뒤쪽을 보고...그러다 그는 배가 고파졌고 계속 걸어갔다.

Links von sich sah er...Rechts von ihm war...Hinter sich sah er...Er wurde hungrig und ging weiter. (63)

위의 장면에서 중간지점의 말줄임표는 블로흐가 왼쪽과 오른쪽을 응시하는 동안의 시간적 휴지를 보여준다. 화자는 블로흐와 동시적으로 그 장소에 존재하는 것처럼, 그리고 그의 동작이 일어난 그 순간에서야 그 동작의 존재를 발견하는 것처럼 블로흐를 관찰하고 있는 것이다. 다음의 장면에서

88) 스피겔: 같은 책, 126쪽 참조.

이러한 현장성은 더욱 극대화된다.

앉아 있던 블로흐는 제대로 일어서지 않은 채 곧장 걷기 시작했다. 얼마 후 그는 멈추어 섰고, 서 있는 자세에서 곧 달리기 시작했다. 그는 발걸음을 빨리 했다가, 갑자기 멈추고, 방향을 바꾸고, 일정한 속도로 달리다가, 이제 달리는 속도를 바꾸고, 다시 속도를 바꿔서, 멈췄다가, 이제 뒤로 달리다, 다시 뒤로 달리면서 몸을 돌려서, 앞으로 달리다가, 다시 몸을 돌리면서 뒤로 달리고, 뒤로 걸었다. 그는 몸을 돌려 앞으로 달리고, 몇 발자국 뒤에 전력질주로 바꾸고, 급히 멈추었다가, 연석 위에 앉은 다음, 앉은 자리에서 곧 바로 다시 달려 나갔다.

Aus dem Sitzen war Bloch, ohne richtig aufzustehen, gleich weggegangen. Nach einiger Zeit blieb er stehen, fiel dann aus dem Stand sofort ins Laufen. Er trat schnell an, stoppte plötzlich ab, wechselte die Richtung, lief gleichmäßig, wechselte jetzt den Schritt, wechselte wieder den Schritt, stoppte, lief jetzt rückwärts, drehte sich im Rückwärtslauf um, lief vorwärts weiter, drehte sich wieder in den Rückwärtslauf um, ging rückwärts. drehte sich in den Vorwärtslauf um, wechselte nach einigen Schritten in den vollen Schnelllauf über, stoppte scharf, setzte sich auf einen Randstein und lief sofort aus dem Sitzen weiter. (82)

이 장면에서 ‘이제’(jetzt)라는 시간적 부사는 서술자가 비록 과거시제를 사용하고는 있지만 블로흐의 행위를 현재적인 것으로 묘사하고 있음을 보여준다.

서술자가 블로흐에 대해 카메라적인 시선을 구성하고 있다는 점은 독일어 일반 지시대명사 ‘man’ 에서도 볼 수 있다. 소설에서 블로흐를 의미하는 주어로 자주 man이 사용되는데, 독일어에서 ‘man’은 ‘그’를 지칭하는

대명사 ‘er’ 대신 어떤 불특정한 존재를 뜻한다.

한 녀석이 손가락으로 머리를 빗는 것이 보였다, 소녀들이 춤을 추려고 뒤로 가는 것이 보였다, 몇몇 녀석들이 일어서서 재킷 단추를 잠그는 것이 보였다, 카드가 섞일 때 나는 소리가 들렸다, 그러나 이 모든 것은 더 이상 아무 상관이 없었다.

Man sah, wie ein Bursche sich mit den Fingern die Haare kämmte, **man** sah Mädchen rückwärts zum Tanzen gehen, **man** sah Burschen aufstehen und sich die Rösche zuknöpfen, **man** hörte die Karten schmatzen, wenn sie gemischt wurden, aber **man** mußte sich dabei nicht mehr aufhalten. (88) (강조는 인용자)

이 장면에서 상황에 대한 지각은 모두 블로흐의 것이다. 주변 환경과 더 이상 아무 상관이 없다는 마지막 진술에서 앞서서 제시된 풍경이 블로흐의 것임을 알 수 있다. 그러나 서술자의 갑작스러운 거리 두기로 인해 블로흐는 더 이상 독자가 소설이 진행되는 동안 알아왔던 바로 ‘그 인물’이 아니라 불특정 다수들과 다를 바 없는 존재로서 마치 처음 등장하는 것처럼 제시된다. 일반적으로 소설이 전개되어 갈수록 인물에 대한 이해도가 상승한다면, 이 소설은 인물에 대한 의도적 거리를 유지하기 위한 다양한 전략이 구사되고 있다고 할 수 있다. 또 다른 측면에서 이러한 서술기법은 영화적 서술에 직접적으로 상응한다. 장현희에 따르면, “자주 반복되는 “man sah”라는 표현을 통해 인지과정이 기계적이라는 것이 강조되고 있고, 이것은 카메라가 잡는 화면을 보여주는 것과 흡사”⁸⁹⁾하다.

한편, 블로흐에 대한 카메라적인 시선은 하나의 지점에 고정되는 것이 아니라 자유롭게 이동한다. 벨라 발라즈는 새로운 형식언어, 즉 영화언어의 기초는 “끊임없이 시점이 변화하는 움직이는 영화 촬영용 카메라”⁹⁰⁾라고

89) 장현희: 같은 책, 36쪽.

90) 발라즈: 같은 책, 58쪽.

밝힌 바 있다. 가변적인 시점은 현대소설이 수용한 카메라 시선의 한 가지 자질이다. 소설 속 다수의 장면이 카메라의 이동하는 시선을 통해 구성된 것과 같이 묘사된다. 예를 들어 블로흐가 나중에 자신이 살해하게 되는 게르다와 처음 대면하는 장면을 살펴보자. 여기서 서술자는 블로흐와의 공간적인 거리를 순간적으로 교체한다.

블로흐가 지폐를 매표소의 접시 위에 올려놓자, 지폐는 회전하면서 안으로 빨려 들어갔다. 블로흐는 무엇인가 말해볼 기회를 잡았다. 여자 매표원이 대답했다. 그는 다시 무엇인가 말했다. 그것이 좀 이상하게 들렸기 때문에, 여자 매표원은 그를 빤히 바라보았다. Als Bloch den Geldschein auf den Kassierteller legte, verfiel der Schein sich beim Drehen; Bloch hatte Anlaß, etwas zu sagen. Die Kassiererin antwortete. Er sagte wieder etwas. Weil das ungewöhnlich war, schaute die Kassiererin ihn an. (9)

이 장면은 의심할 여지없이 영화적이다. 서술자를 카메라로 치환해보자. 카메라는 블로흐가 접시 위에 지폐를 올려놓고, 그 지폐가 회전하는 것까지 볼 수 있는 위치에 있다. 직후의 카메라의 위치는 두 사람의 대화를 들을 수 없는 거리로 물러난 다음 다시 게르다가 블로흐를 쳐다보는 것을 볼 수 있는 위치로 근접하게 된다. 카메라의 시선이 뒤로 물러난 동안 두 사람이 나눈 대화의 내용은 서술되지 않는다. 이 장면에서 서술자는 블로흐와 게르다의 대화 내용에서 의도적인 거리를 취하기 위한 수단으로 카메라적인 시선을 도입한다. 이 때 블로흐와 게르다가 나눈 대화의 의미는 중요하지 않다. 시선의 대상으로서의 블로흐는 시각적 관찰의 대상이지, 이해하고 공감해야 할 대상으로 존재하는 것이 아니다.

다음 장면은 영화적 기법 중에서도 광학적 요소의 활용과 유사한 효과를 낸다. 이 장면에서 조명은 내러티브 전개에 참여하고, 조명의 점등과 소등은 영화편집의 순서를 따른다.

길에서 그는 돈을 꺾달라고 부탁하는 지인을 만났다. 블로흐는 그에게 욕을 했다. 그 취객이 블로흐의 셔츠를 붙잡았을 때, 거리가 어두워졌다. 취객은 놀라서 셔츠를 놓아버렸다. 영화관 전광판의 불이 꺼질 것이라고 예상하고 있었던 블로흐는, 서둘러 그 자리를 떠났다.

Auf der Straße traf er einen Bekannten, der ihn um Geld anging. Bloch beschimpfte ihn. Als der Betrunkene Bloch ans Hemd faßte, wurde die Straße dunkel. Der Betrunkene ließ die Hand erschrocken fallen. Bloch, der darauf gefaßt gewesen war, daß die Leuchtreklame des Kinos erlöschen würde, entfernte sich schnell. (12)

이 장면은 디킨즈의 소설 『올리버 트위스트』 21장에서 시장의 풍경이 일출과 일몰, 가스등이 켜지고 꺼지는 과정에 따라 하나의 영화적 장면으로 구성되고 있음을 분석한 에이젠슈타인의 논문을 상기시킨다.⁹¹⁾ 이 장면에서는 시각적 요소의 교체 자체가 그 교체를 야기한 원인보다 우선 제시되고 있다. 서술자는 영화관 전광판의 불이 꺼졌기 때문에 거리가 어두워졌다고 ‘설명’하는 것이 아니라, 거리가 어두워졌다는 인상을 먼저 제시한 다음 블로흐의 지각을 통해서 그 원인을 파악한다. 외면적으로 관찰이 불가능한 정보는 배후로 밀려난다. 블로흐는 이 사실을 미리 알고 있었지만, 블로흐가 알고 있었다는 사실 역시 일단 거리가 어두워진 다음에야 밝혀진다. 이 순간적인 도치를 통해서 장면의 시각적 구상화의 정도가 강화된다면, 이렇게 시각적으로 구상화된 이미지들이 몽타주되면서 영화적 형식이 완성된다고 할 수 있다. 다시 서술자를 카메라로 치환해 보자. 먼저 몸싸움을 하고 있는 두 사람의 마스터 쇼트가 제시되는 동안 조명이 갑자기 꺼질 것이다. 다음으로 놀란 취객이 셔츠를 놓치는 싱글 쇼트, 프레임 밖을 올려

91) Sergei Eisenstein, "Dickens, Griffith, and the film today." *Film Form*, Vol. 153. Houghton Mifflin Harcourt, Boston, 1949, pp. 195-255. 에이젠슈타인은 이 논문에서 디킨즈의 시각성과 광학성이 그리피스의 몽타주에 미친 영향에 대해 논증한다.

다보는 블로흐의 시점 쇼트, 불이 꺼진 영화관 전광판이 순차적으로 제시될 것이다. 즉 이 장면은 영화편집의 리듬을 활용하여 광학적 요소를 처리한다는 측면에서 소설에서의 카메라 시선을 구현하고 있다고 할 수 있다. 이외에도 위의 장면을 영화적이라고 표현할 수 있는 또 다른 이유가 있는데, 이는 해당 장면이 관객의 실제적인 영화경험과 일치하기 때문이다. 일반적으로 관객은 영화 속 세계에 원칙적으로 빛이 존재하지 않는, 이를테면 '불이 꺼진 상황'임에도 불구하고 여전히 암흑 속에서 행동하는 인물들의 동작이나 형상을 식별할 수 있다. 서술자는 마치 관객과 같은 위치에서 블로흐와 취객의 행동을 '보고 있는 것이다.' 다음의 장면에서는 문장들이 영화에서 이미지들의 몽타주와 완전히 일치하는 방식으로 구성되고 있다.

그는 점차 잠에서 깨면서 옆방에 있는 누군가가 크게 숨을 쉬고 있고, 자신이 그 숨의 박자로 비몽사몽간에 문장들을 짓고 있다는 사실을 깨달았다. 그는 내쉬는 숨을 길게 늘어지는 '그리고'로 들었고, 들이쉬는 긴 숨소리는 문장들로 바뀌었다. 각 문장은 낄숨과 들숨 사이의 휴지부에 해당되는 줄표(-)를 통해 '그리고'와 연결되었다. 군인들은 뽀족한 외출용 구두를 신고 극장 앞에 서 있었다, 그리고 성냥갑은 담배갑 위에 놓여 있었다, 그리고 텔레비전 위에는 꽃병이 서 있었다, 그리고 모래를 실은 트럭은 버스를 지나가며 먼지를 흩날렸다, 그리고 히치하이커는 다른 손에 포도 한 송이를 들고 있었다, 그리고 문 앞에서 누군가 말했다. 문 좀 열어주세요!

문 좀 열어 주세요! 이 마지막 네 단어는 옆에서 들려오는 숨소리와 전혀 맞아 떨어지지 않았다. 숨소리가 이제 점점 더 뚜렷해졌고, 문장들은 사라져 갔다. 그는 이제 완전히 깼다. 다시 누군가 문을 두드리면서 말했다. 문 좀 열어주세요! 그는 비가 그쳤기 때문에 잠에서 깬 것이 분명했다.

Er wurde allmählich wach und bemerkte, daß jemand im Nebenzimmer laut atmete und daß sich aus dem Rhythmus des

Atmens bei ihm in Halbschlaf Sätze bildeten; das Ausatmen hörte er als ein langgedehntes >Und<, und das lange Geräusch des Einatmens verwandelte sich dann bei ihm in die Sätze, die sich jeweils nach einem Gedankenstrich, welcher der Pause zwischen Ausatmen und Einatmen entsprach, an das >Und< anschlossen. Soldaten standen mit spitzen Ausgeschuhen vor dem Kino, und die Streichholzschachtel wurde auf die Zigarettenschachtel gelegt, und auf dem Fernseher stand eine Blumenvase, und ein Lastwagen mit Sand staubte am Autobus vorbei, und ein Autostopper hielt in der andern Hand ein Bürschel Weintrauben, und vor der Tür sagte jemand: Aufmachen bitte!

Aufmachen bitte! Diese beiden letzten Wörter paßten gar nicht zu dem Atmen nebenan, das jetzt immer deutlicher wurde, während die Sätze nach und nach ausblieben. Er war jetzt ganz wach. Wieder klopfte jemand an die Tür und sagte: Aufmachen bitte! Er mußte davon wach geworden sein, daß der Regen aufgehört hatte. (98)

블로흐가 잠에서 깨기까지의 과정은 전적으로 블로흐의 지각을 통해 서술된다. 블로흐는 옆 방의 숨소리에 맞추어 어떤 문장들을 떠올린다. 각각의 문장들은 ‘그리고’를 중심으로 논리적 개연성이 없는 다음 문장으로 교체된다. 이때 문장들은 꿈 속에서 시각적 이미지를 획득한다. 꿈은 전적으로 시각적인 것이기 때문이다. 다시 말해 ‘외출용 신사 구두를 신고 극장 앞에 서 있는 군인들’ 그리고 ‘담뱃갑 위의 성냥갑’ 그리고 ‘텔레비전 위의 꽃병’ 그리고 ‘먼지를 휘날리며 버스 옆을 지나가는 모래 실은 화물차 한 대’ 그리고 ‘손을 든 히치하이커’, ‘다른 손에 포도 한 송이’의 산발적인 연상은 블로흐가 꿈에서 깨어나기 직전 펼쳐지는 시각적 장면을 구체화하고 있다고 볼 수 있다. 반수면상태에서 꿈 밖에서의 지각적 요소들(옆 방 숨

소리, 문을 두드리는 사람)과 꿈속의 요소(시각화된 장면들)들이 혼합될 때의 특수한 공감각은 오늘날의 영화에서 익숙한 효과들이다. 이 장면을 영화화하면, 오버랩으로 구성된 클로즈 업 쇼트와 롱 쇼트 간의 몽타주를 쉽게 떠올릴 수 있다. 잠에서 서서히 깨어나는 블로흐와 논리적 인과관계가 없는 꿈 속 장면들의 몽타주, 즉 ‘신사용 구두(클로즈 업)’를 신은 극장앞의 군인들(롱 쇼트)’ ‘성냥갑과 담배갑, 꽃병(클로즈 업)’ ‘모래를 실은 화물차의 진행(롱 쇼트)’들이 오버랩되고 있기 때문이다.⁹²⁾ 이때 블로흐의 지각 자체가 영화적인 것이 된다고 할 수 있으며, 서술자는 블로흐의 지각에 개입하거나 그것을 해설하지 않는다.

소설에서 사용된 영화적 기법들은 시선의 대상으로서의 블로흐를 객관적이고 수동적으로 반영한다. 이러한 형식적 특징은 우연히 채택되는 것이 아니라 시선의 주체로서의 블로흐가 독자와 동일시 될 수 없는 상태로 남음으로 인해, 그가 언어적 전달의 가능성을 상실함으로 인해 소설 속에 남겨진 것, 말하자면 현대소설에서 전개되어온 보는 방식의 변화에 상응하는 것 이라고 할 수 있다. 바로 그때 언어의 불투명성에 대립하는 시각적 이미지의 투명성을 강조되는 것이다.

III-3. 블로흐와 모더니즘적 인식의 문제

시선의 주체로서의 블로흐가 일반적인 독자의 기대와 지속적으로 멀어지는 과정을 수동적이고 객관적인 시선으로 바라보는 이 소설의 구조는 주관의 인식론적 기능에 대한 탐색과 밀접한 연관 속에 있다.

관찰자가 관찰의 대상이 되는 동시에 관찰할수록 불가해한 존재로 남는

92) 레보비치Lebovici는 영화와 꿈의 근본적인 구조적 유사성을 지적하면서 먼저 “꿈은 거의 전적으로 시각적인 것들의 총합이다.le reve est un ensemble presque exclusivement visuel” 이라고 밝힌다. [...] 레보비치는 직접적으로 “트래킹 쇼트의 오버 랍과 같은 기술적인 방법은 꿈을 꾸는 자들이 사용하는 것과 같은 것이 아닌가? Desprocédés techniques comme les fondus enchainés travelling ne sont-il pasceux meme qu'utilise le rever?”라고 질문한다. Serge Lebovici, “Psychanalyse et cinéma”, in *Revue Internationale de Filmologie*, 5, 1949, p.50. 재인용: 심은진, 「영화와 정신분석」, 『프랑스학연구, Vol.43 No.-, 2008, 3쪽.

시점적인 구성은 ‘실재의 반영’의 종말과 ‘보편적인 주체’의 붕괴를 보여준다. 인식의 완전한 주관성과 소통불가능성이라는 문제는 모더니즘적인 인식론의 근간을 이루며 이후의 소설은 어떤 식으로든 서술된 세계를 구성하는 데 있어 세계와 자아의 관계가 불안정함을 의식하지 않을 수 없다. 세계는 독립적으로 존재하는 것이고 자아는 그것을 수용한다는 전통적 전제는 부정되며 세계는 ‘구성되는 것’, 그것도 개별적이고 독자적으로 구성되는 것으로 남기 때문이다. 블로흐는 자신만의 내밀한 세계를 형성하게 되며, 그 세계는 독자와 공유할 수 없는 감각들로 채워진 세계이다.

그는 거의 잠들었나 했는데 다시 깼다. 처음 순간 그는 그 자신에게서 떨어져 나온 듯한 느낌을 받았다. 그는 자신이 어느 침대에 누워 있다는 것을 깨달았다. ‘움직일 수가 없는데!’ 라고 블로흐는 생각했다. 곱사등이라니! 그는 갑자기 자신이 퇴화한 것처럼 느꼈다. 그는 더 이상 정상이 아니었다. 그가 아무리 그렇게 조용히 누워 있다고 한들 그것은 그에게 비할 바 없이 힘들고 부자연스러운 일이었다.

Er mußte kaum eingeschlafen sein, als er wieder aufwachte. Es kam ihm im ersten Moment vor, als sei er aus sich selber herausgefallen. Er bemerkte, wie er in einem Bett lag. Nicht transportfähig! dachte Bloch. Ein Auswuchs! Er nahm sich selber wahr, als sei er plötzlich ausgeartet. Er traf nicht mehr zu; war, mochte er auch noch so still liegen, ein einziges Getue und Gewürge; (66)

명백히 카프카Kafka의 『변신』을 상기시키는 위의 장면에서 블로흐의 상태는 모더니즘적인 인식론의 근본적인 문제를 호출한다. 바이스너 Beißner는 카프카의 서술자를 통해 변화된 세계상을 이해할 수 있다고 본다. 호메로스 시대의 작가들은 아직 조화로운 세계라는 실재를 표현할 수 있었다. 다시 말해 그 시대의 작가들에게는 현대의 작가들이 더 이상 실현

할 수 없는 “표현과 이해됨의 가능성Möglichkeiten des Ausdrucks und das Verstandenwerden”⁹³⁾이 존속하고 있었던 것이다. 그러나 현대의 작가들은 세계를 바라볼 수 있는 하나의 고정점을 찾지 못한다. 현대소설이 보여주고 있는 왜곡된 모습은 무엇보다도 이러한 “서술자의 무입지die Standortlosigkeit des Erzählens”⁹⁴⁾에서 비롯된 것이라고 할 수 있다.⁹⁵⁾ 결과적으로 주관을 통한 총체적인 세계에 대한 인식은 반드시 실패할 수 밖에 없다. 주관을 통제하는 주체도, 인식해야할 대상인 총체적인 세계의 존재도 부재하기 때문이다.

따라서 자아와 세계의 안정적 관계는 깨지고 그로부터 불안감이 생겨난다. 블로흐의 전직이자 그의 문제를 암시하는 메타포라고 할 수 있는 골키퍼는 키퍼의 움직임에 해독하고 그에 반응해야 한다. 하지만 골키퍼를 의식한 키퍼는 또 다른 방향으로 공을 차려하고 그것을 계산한 골키퍼는 다시금 마음을 바꿔먹는다. 이러한 과정은 키퍼가 공을 차는 순간까지 지속된다. 그러나 키퍼와 달리 골키퍼는 먼저 행동할 수 없으며, 키퍼가 공을 차는 순간까지 그의 끊임없이 키퍼에 대한 위치를 변경해야 한다. 이런 점에서 그는 현대 인간의 불안정성을 암시하는 존재라고 할 수 있다. 말하자면 골키퍼와 키퍼의 관계는 블로흐에게 있어 자아와 세계의 관계에 대한 비유인 것이다. 그리고 자아-세계 간의 이 같은 유동적 교환관계는 '실재로서의 세계의 부재'와 '주체의 붕괴'라는 상황에서 기인한다.

자아와 세계의 교착 관계는, 블로흐가 시선의 주체이자 객체로 분열되는 것으로 드러난다. 이는 관찰하는 주체여야 할 자기 자신이 관찰대상이 되었다는 점에서 주체와 객체의 전도에 따른 불안감, 그로부터 탈피하려는 강박적인 주관성으로 이어진다. 그러나 이때 주관성은 본연의 인식론적 기능을 완전히 상실한다. 남는 것은 오직 사물에 전이된 인격들에 대한 타자로서의 주체 뿐이다. 그에게 동전이 바닥에 떨어지는 듯한 소리는 하나의

93) Friedrich Beißner, *Der Erzähler Franz Kafka und andere Vorträge*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1983, S. 24. 재인용: 윤일권, 「카프카의 변신에 나타난 서술시점과 갈등구조」, 『獨逸文學』, Vol.51 No.1, 1993, 603쪽.

94) Ebd., 재인용: 같은 곳.

95) 같은 책, 598-621쪽 참조.

비유로 작용한다.(68) 귀걸이를 한 여종업원의 귀는 모든 사람을 위한 신호이다.(71) 그는 잉크병 뚜껑이나 축하 전보 따위를 보며 ‘마치 그들이 나에게 wink하고 신호를 주는 것 같다!’라고 생각한다.(77) 블로흐의 이러한 불안감은 다음의 장면에서 극대화된다.

그렇다, 그것은 행동규칙들이었다. 수도꼭지 위에 놓여있는 행주가 그에게 무엇인가를 명령했다. 또 치워진 탁자 위에 유일하게 놓여있는 맥주병의 마개 역시 그에게 무엇인가를 요구했다. 그것은 한 목소리를 내고 있었다. 도처에서 그는 이것은 해라, 이것은 하지 말라는 하나의 요구를 보았다.

Ja, es waren Verhaltensmaßregeln. Der Abwaschfetzen, der über dem Wasserhahn lag, befahl ihm etwas. Auch der Verschluß der Bierflasche auf dem inzwischen sonst leergeräumten Tisch forderte ihm zu irgend etwas auf. Es spielte sich ein: überall sah er eine Aufforderung: das eine zu tun, das andere nicht zu tun. (92)

블로흐가 자신의 심연을 향해 함몰되어갈수록 인물과 독자 사이를 매개하는 서술자의 존재는 점점 투명해진다. 이때 객관적인 시선은 서술된 세계와 현실의 간극을 해소하려는 매개로서의 역할을 포기하고 오히려 이러한 간극을 증폭시키는 효과를 낳는다.

이상의 논의를 통해 소설이 채택한 영화적 형식은 우연 발생적인 것이 아니라 주관의 인식론적 기능에 대한 문제의식에서 기인한 것임을 알 수 있다. 이 때 서술자의 존재는 카메라의 렌즈와 같이 해설적 개입이나 조작이 없는 투명성을 자신의 토대로 삼고 있다. 서술자가 블로흐를 보는 시선으로서 가지는 존재감은 사라지고 이로부터 이 소설의 영화적 성격, 즉 영화화를 향한 유인력이 발생한다.

IV. 영화 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>: 회귀한 카메라 시선

빔 벤더스는 한트케의 소설 초고를 처음 보자마자, “모든 문장이 하나의 쇼트와 같았다.”⁹⁶⁾는 인상을 받았다고 한다. 이처럼 서술자의 시선으로 카메라 시선을 채택하는 것은 영화화로의 강한 유인력을 갖는다. 애초에 이와 같은 서술이 ‘카메라’적 시선이라고 명명된 것부터 영화와의 유관성을 지시하고 있다. 카메라 시선은 사건들이 저절로 일어나는 듯이 보이는 ‘보여주기Showing’를 바탕으로 하고 있으며, 그것은 곧 영화의 방식이기 때문이다. 채트먼은 “사건에 대한 상세한 설명으로서의 서사행위 자체와 그것의 직접적인 표출 방식으로서의 실연 사이의 구분은 디에게시스diegesis와 미메시스mimesis 사이의 고전적 구분, 또는 현대적인 용어로는 ‘말하기’와 ‘보여주기’ 사이의 구분과 일치한다.”⁹⁷⁾고 보면서, 이를 중개를 거친 ‘제시하기’와 중개를 거치지 않은 ‘드러내기’ 사이의 구분으로 정리하고 있다. 프랑수아 조스트François Jost와 앙드레 고드로André Gaudreault의 용어로는 이를 각각 ‘서술narration’과 ‘실연(實演)monstration’이라고 한다.⁹⁸⁾ 매개체의 중개를 거치지 않고 눈앞에서 사건이 일어나는 듯한 서술 방식이 소설에서 ‘영화적 서술’로 규정된다면, 이 때 카메라의 시선은 시선의 중립성과 투명성을 그 존재방식의 근본으로 삼는다고 할 수 있다. 여기서 카메라는 어떤 조작이나 개입도 불가능하며 사물의 상을 있는 그대로 묘사하는 기계적 생산의 매체로 이해된다.

그러나 실상 소설 『페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안』을 영화화하는 문제는 그리 간단하지 않은데, 이는 바로 소설을 영화적으로 만드는 카메라 시선이 고전적 내러티브 영화가 의존하는 관습적이고 자연스러운 장치이기 때문이다. 소설에서 ‘보는 방식’이 주관의 인식론적 기능에 균열을 일으키고 그것이 주인공의 문제의식을 형성한다면, ‘보는 방식’ 자체가 자연

96) Reinhold Rauh, *Wim Wenders und seine Filme*, Heyne, München, 1990, S. 29.

97) Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University, New York, 1978, pp. 19-22.

98) André Gaudreault, François Jost, *Le Récit cinématographique*, Nathan, Paris, 1990, p. 25.

스러운 경우에 소설에서의 문제의식은 더 이상 효과적으로 구현될 수 없을 것이다. 이는 분명히 바쟁이 말한 문학 작품의 정신적 본질에 대한 변환을 기준으로 할 때 미학적 실패를 의미한다. 영화 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>은 이러한 문제를 효과적으로 해결한 하나의 사례를 제공한다.

앞 절에서 분석한 바와 같이 소설 『페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안』에서 카메라적인 시선은 블로흐의 주관적 시선과 대칭적인 위치에서 양극단을 향해 발산하는 구조를 보인다. 그러나 소설을 영화적으로 만드는 전자의 전략, 즉 소설형식으로서의 카메라 시선은 실제 영화에서의 시선과는 대립적인 성격을 가지며, 이때 영화에서의 카메라 시선은 일어나는 사건을 투명하게 관통시킨다는 카메라의 전통적이고 관습적인 존재론에서 벗어난다. 이 장에서는 영화 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>에서 드러나는 카메라 시선의 운용을 분석함으로써 소설에서 채택한 카메라 시선과 영화의 카메라 시선이 각기 다른 기준을 가지고 조직되고 있음을 보이고 나아가 그것이 문학작품과 동일한 문제의식을 다루기에 적합한 형식임을 규명하고자 한다.

IV-1. 주관적 시점 쇼트의 해체

주관적 시점 쇼트란 카메라가 등장인물의 위치를 취함으로써, 관객들이 등장인물이 보는 것을 화면에서 접하도록 만드는 기법⁹⁹⁾을 말한다. 영화는 소설에 비해 시점의 변이가 훨씬 용이하고 따라서 가변적 시점을 통해 생성된 주관적 시점 쇼트 역시 소설과 달리 자연스럽고 매끄럽게 느껴진다. 그럼에도 불구하고 영화에서 주관적 시점 쇼트는 소설의 인물 시점에 비해 제한적으로만 사용되는데, 그 까닭은 주관적 시점 쇼트만을 사용했을 경우 관객과의 동일시가 오히려 붕괴됨으로써 내러티브 전개를 방해하기 때문이다.¹⁰⁰⁾ 주관적 시점 쇼트를 통해 제시되는 화면은 등장인물이 보는 시각적

99) 볼프강 가스트, 『영화』, 조길에 옮김, 문학과 지성사, 1993, 204쪽. 주관적 카메라 Subjektive Kamera 참조.

100) 로버트 몽고메리는 <호수의 여인 Lady in the Lake>이라는 영화에서 1인칭 주인공 시점의 소설에 해당하는 효과를 내기 위해 모든 장면을 주관적 시점 쇼

대상일 뿐이며 이 시각적 대상을 제시하는 것만으로는 소설과는 달리 초점 인물의 내면을 직접 묘사할 수 없다. 또한 주관적 시점 쇼트만으로 이루어진 영화에서 관객은 초점인물이 어떠한 상황 속에 있는지 전체적으로 조망할 수 없게 된다. 이 때문에 인간의 눈을 벗어난 기존의 카메라를 다시 인간의 시각적 능력으로 한정시키는 주관적 시점 쇼트는 객관적 시점 쇼트의 사이사이에 일정한 비율로 삽입될 때만 비로소 관객과의 동일시를 끌어내는 효과를 낼 수 있다. 크리스티앙 메츠Christian Metz가 요약한 장 미트리의 주관적 이미지에 대한 분류에서¹⁰¹⁾ 이는 ‘반(半)-주관적 이미지 혹은 결합된 이미지’로 명명될 수 있는데, 이 때 이미지는 “디제시스 사건의 사실주의적 외관을 제공하고, 주인공을 사실적으로 보여준다. 카메라 각도, 움직임과 같은 힘의 이동과 구조가 관객을 주인공의 시야에 결부시키는 방식으로 연출된다. ‘사실적인’ 시각에서 지각되는 이미지는 주인공이 보는 것과 같다고 간주된다.”¹⁰²⁾ 주관적 시점 쇼트는 일반적으로 열린 화면 Offene Form¹⁰³⁾에서의 아이라인 매칭eyeline matching 기법¹⁰⁴⁾으로 구성된다. 아이라인 매칭이란 먼저 대상을 보는 인물이 (확실히 알아 볼 수 있도록) 드러나고, 이어서 그 인물이 보는 대상이 제시되는 형식이다. 이를테

트로 촬영하려고 시도한다. 이 때 주인공은 거울에 비친 모습으로만 등장하며, 그 때를 제외하고는 관객이 주인공의 모습을 객관적 시점Objektive Kamera에서 볼 수 없다. 이러한 시도는 그 자체로는 흥미로운 가정으로 출발했으나, 메츠에 따르면 이 영화에서 “배우와 감독이 완전한 동일시를 얻고자 했던 욕망은 역으로 다른 영화에서는 부분적으로 일어나는 결합마저도 감소시키는 결과”를 발생시켰으며, “엄밀한 의미에서 주관적 이미지는 객관적 이미지와 결합되면서 약간의 비율로만 가능한 것이지 일반화될 수 있는 기법은 아니다.” 크리스티앙 메츠, 『영화의 의미작용에 관한 에세이 2권』, 이수진 옮김, 문학과 지성사, 2011, 59쪽.

101) 같은 책, 61쪽. □ 순수하게 정신적인 이미지, □ 진짜, 혹은 분석적인 주관적 이미지(보는 사람이 없는 상태에서의 보는 대상), □ 반-주관적 이미지 혹은 결합된 이미지(보는 사람+보는 대상, 보는 대상은 반드시 보는 사람의 시점에서 제시되어야 함), 일반화시킬 수 있는 가능성이 가장 높은 기법, □ 상상적인 것으로 시퀀스 전체가 주어진 경우, □ 기억이미지

102) 같은 책, 58쪽.

103) 가스트: 같은 책, 200쪽. "카메라의 움직임을 통해 한 화면을 확대시키거나 화면 밖의 인물이나 대상을 언급하는 등의 화면 구성법을 열린 화면이라 부른다."

104) 수잔 헤이워드, 『영화 사전』, 이영기 옮김, 한나래, 1997, 216쪽.

면, 다음과 같은 장면은 일반적인 주관적 시점 쇼트의 구성 방식을 따르고 있는데, 이때 구성요소들의 중합을 통해 관객은 '블로흐가 영화관에서 글로리아¹⁰⁵⁾가 나오기를 기다리고 있다.'는 서사적 전개를 인식할 수 있게 된다.



<그림 1>

<그림 1-1>

<그림 1-2>

먼저 영화관 맞은편 나무 상자 위에 앉아 있는 블로흐가 제시되고(그림 1) 다음으로 블로흐가 앉은 상태에서의 시선으로 영화관 입구가 비춰진다(그림1-1). 다시 블로흐의 모습이 같은 구도로 제시됨으로써(그림1-2) '블로흐가 영화관 입구를 보고 있다'는 정보가 형성된다. 이러한 주관적 시점 쇼트에서 관객은 소설에서 독자가 주인공의 시점으로 서술된 세계를 인지할 때와 마찬가지로 주인공과의 동일시에 이를 수 있다.¹⁰⁶⁾

이 때 주관적 시점 쇼트가 지각적 동일성을 확보할 수 있기 위해서는 주

105) 소설에서는 블로흐가 살해하는 여자 매표원의 이름이 게르다Gerda로, 영화에서는 글로리아Gloria로 제시된다.

106) '쇼트/역쇼트/쇼트'의 구조를 통한 시점편집의 개념은 윌리엄 로스만 William Rothman을 따른 것이다. 시점편집은 영화의 봉합개념과 관련하여 중요한 역할을 하는데, 봉합개념을 영화비평에 최초로 도입한 장 피에르 우다르 Jean Pierre Oudart와 그것을 이데올로기적 효과와 연관시킨 다니엘 데이안 Daniel Dayan의 경우 시점편집의 구조를 '쇼트/역쇼트'로 파악한다. 양자의 차이는 '쇼트/역쇼트' 구조가 부재자의 존재를 관객에게 인식시킴으로써 스크린 위의 상상계적 장에 균열이 일어나고 그 부재자의 존재가 다음 쇼트로 인해 소멸함으로써 의미총계를 이룬다는 우다르와 데이안의 논리를 반박하는 로스만의 논증에서 알 수 있다. 그에 따르면 '쇼트/역쇼트/쇼트' 구조에서는 부재자를 생성하지 않는다. 즉 바라보는 인물^이 먼저 제시되기 때문에 관객은 부재자의 존재를 시점쇼트 내부에서 인식할 수 없고 따라서 시점쇼트 자체가 봉합이나 부재자의 개념을 도출하는 데 적합하지 않다.

관적 카메라의 작용만으로는 불충분하다. 프란시스 바누아 Francis Vanoye 는 메츠의 논의에 따라 “지각의 동일성(주인공의 눈의 자리에 있는 카메라)이 반드시 상징적 동일시를 끌어내지는 않는다. 따라서 동일시를 보장하는 것은 대한sur 초점화와 의한par 초점화의 왕복”¹⁰⁷⁾이라고 지적하면서, “보는 인물/인물이 보는 것의 교체는 정사/역사의 구조를 만든다. 이것은 영화에서 동일시 효과의 기초가 된다.”¹⁰⁸⁾고 밝힌다.

그러나 영화 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>의 경우 한트케의 소설이 인물 시점을 채택하면서도 독자와의 동일시를 방해하는 방향으로 진행되어가는 것처럼, 주관적 시점 쇼트에 대한 기대를 발생시킨 다음 아이라인 매칭을 차단함으로써, 관객의 지각적 동일시를 무화시킨다. 다시 말해 소설이 독자와의 동일시를 차단하는 수단으로 비개연적 심리서술을 시도하고 있다면, 영화에서는 주관적 시점 쇼트의 구성 요건을 위반함으로써 관객의 동일시를 해체한다고 할 수 있다. 이를테면, 블로흐가 비엔나에서 머무르는 호텔 아침 식사 장면을 떠올려볼 수 있는데, 이 때 블로흐는 신문을 보면서 미국인 부부가 대화하고 나서 식당을 떠나는 것을 지켜보고 있다.



<그림 2>

<그림 2-1>

<그림 2-2>

블로흐는 뒤 테이블에 앉아 있는 미국인 부부 간 대화 장면을 지켜본다 (그림 2) 미국인 부부는 일어서서 식당 밖에 있는 자동차를 타고 떠나고,

107) 프란시스 바누아, 『영화와 문학의 서술학-문자의 서술, 영화의 서술』, 송지연 옮김, 동문선, 1989, 183쪽.

108) 같은 곳.

일종의 프레임 역할을 하는 창문 밖 너머의 상황은 테이블에 앉아 있는 블로흐의 시점에서 제시된다(그림 2-1). 그런데, 블로흐의 눈의 위치와 동일한 카메라로 제시된 장면 바로 이후 창문 밖에 블로흐가 다시 나타난다(그림 2-2). 블로흐의 주관점 시점 쇼트 내부로 블로흐 자신이 모습을 드러냄으로써 인물에 대한 초점화와 인물에 의한 초점화 사이의 왕복 운동이 깨진다. 이러한 현상은 블로흐의 주관적 시점에 관련된 장면에서 빈번하게 나타난다.



<그림 3>



<그림 3-1>



<그림 3-2>



<그림 3-4>



<그림 3-5>



<그림 3-6>

마틴 브래디 Martin Brady와 조앤 릴 Joanne Leal은 이와 관련해 또 하나의 흥미로운 장면을 제시하고 있다. 지인인 헤르타가 운영하는 여관에서 카드놀이를 하던 블로흐는 떨어진 카드를 잡기 위해(그림 3-1) 테이블 아래로 고개를 숙이고(그림 3-2), 이 때 여관주인인 헤르타의 어린 딸이 테이블 아래 앉아 있는 모습을 본다(그림 3-3). 테이블 아래로 고개를 숙인 블로흐의 시점에서 아이의 모습이 비춰지고,(그림 3-4) 그는 카드를 집고 일어난다(그림 3-5). 그러나 다음 장면에서 블로흐의 주관적 시점과 정확히 똑같은 앵글에서 아이가 다시 비춰진다.(그림 3-6)¹⁰⁹⁾

한편, 주관적 시점 쇼트와 동일한 카메라의 위치를 사용하고 있음에도 불구하고 이미지 순서를 역전시켜 (보는 대상→보는 인물) 시선의 불일치를 형성하는 경우도 있다. 알폰소 가족의 성을 방문한 블로흐가 어린아이의 시체를 발견하는 장면을 보자.



<그림 4>

<그림 4-1>

<그림 4-2>

카메라는 우선 하천과 수직으로 놓인 다리 위에서 수평으로 찍힌 나무 열매를 보여준다(그림 4). 이 상태에서 해당 숲에 대한 해독 가능성은 개방적이며, 숲 그 자체로는 객관적이다.¹¹⁰⁾ 그 다음 미디엄 롱 샷medium long shot으로 다리 위에서 무언가를 바라보고 있는 블로흐를 비춤으로써(그림 4-1) 관객은 일차적으로 ‘나뭇가지의 열매를 보고 있는 블로흐’라는 정보를 형성한다. 그런데 그 직후 미디엄 클로즈업medium close-up에서 정확히 같은 자세를 취하고 있는 블로흐의 시선은 물 아래를 향하고 있다.

마지막으로 주관적 시점 쇼트가 근본적으로 ‘보는 인물’과 ‘보는 대상’의 순차적 제시라는 규칙을 따른다고 할 때 영화에서는 보는 대상을 생략함으로써 시선의 불일치를 형성하기도 한다.

109) Brady and Real: op. cit., p. 152. "In shot 312 we see the girl from his perspective but in shot 314, when we see her again from exactly the same angle, he has already collected the card and returned to his game."

110) 헤이워드: 같은 책, 175쪽. 숲의 앵글은 그 자체로 해독 가능성에 영향을 끼친다. 수잔 헤이워드에 따르면 “하이 앵글이나 로 앵글은 숲을 비자연적으로 만들면서 숲이 가진 상징적 가치를 강화”시키는 반면, “카메라 앵글이 90도 각도로 수평을 취했다면 숲이 가진 객관적 가치나 해독의 개방성은 유지된다.”



<그림 5>

<그림 5-1>

<그림 5-2>

위의 장면에서 맥주가게가 롱 쇼트(long shot)로 제시된 다음 기둥에 기대어 서서 누군가를 응시하다가 대상을 향해 인사를 보내는 블로흐가 비춰지는데, 그리고 나서 카메라는 인사를 받는 대상을 비추는 것이 아니라 맥주가게로 들어가는 블로흐를 따라 이동한다. 가게 안에서도 블로흐가 대화를 나누는 동안 인사를 받은 대상이 가게 안으로 입장한다거나 이에 관련된 정보가 대화 중에 등장하지 않고 해당 시퀀스가 끝난다.



<그림 6>



<그림 7>

자정 무렵 마을에 도착한 블로흐는 복도 끝에 있는 자신이 묵을 방까지 여관 종업원의 안내를 받는다. 방 앞에 선 블로흐는 복도 외부의 아래를 내려다보며 그곳을 오랫동안 응시하지만 블로흐가 보고 있는 것에 대한 이미지는 관객에게 제시되지 않는다(그림 6).

반대로 그림 7에 해당하는 장면은 반-주관적 시점 쇼트의 형식을 통해 주관적 시점 쇼트와 동일한 효과를 창출하는 서사기교를 보여준다. 먼저 주관적 시점 쇼트의 구성요소를 변경(보는 대상의 부재)함으로써 시각의

동일시를 해체하는 것은 서사 전개를 파악하는 데 필요한 정보들의 결합을 미완의 상태로 남겨두거나 지연시키는 역할을 한다. 타이트 프레이밍tight framing 상태에서 화면 왼쪽에 클로즈 업close-up 된 블로흐와 창틀로 채워진 쉘로우 포커스shallow focus의 쇼트에서 블로흐는 카메라가 위치한 쪽에서 나오는 낭독하는 목소리를 듣고 있다. 그러나 낭독소리가 멈추고 ‘옆으로 들어가시면 됩니다’라는 한 여성의 목소리가 들릴 때까지 관객은 그가 어디에 서 있는지, 그가 응시하는 것 내지 듣고 있는 소리가 무엇인지에 대해서는 완전히 무지한 상태로 남는다. 블로흐가 창구를 떠난 이후에도 낭독소리는 계속되며, 창구 안쪽에서 외부로 향해 위치한 카메라는 그 자리에 고정된 채 인 포커스in focus를 통해 맞은편을 비춘다. 다음 장면에서 블로흐가 등장하기 전에 쓰러진 불링핀과 불링핀을 정리하는 직원을 통해 관객은 비로소 ‘블로흐가 불링장에 왔으며, 낭독(라디오)을 듣고 있는 직원과 대화하기 위해 창구에 서 있었다.’는 의미를 완성시킬 수 있게 된다. 해독이 지연되는 동안(관객은 인물이 속한 시간과 장소에 대해 정보를 얻지 못한다) 계속해서 증가하는 유일한 정보인 낭독 내용은 마을에서 일어난 실종사건과 블로흐의 살해사건을 상기시킨다. 관객은 의미를 구성하려는 욕구로 인해 낭독 내용에 집중하게 된다. 이를 통해 이 쇼트는 창구 직원의 발언에 의해 다른 정보들이 유입되기 직전까지의 장면 전체를 서사적 전개의 외부에 위치시키는 효과를 갖는다. 프레임 내부에 블로흐 그리고 블로흐의 살인을 상기시키는 낭독 소리 이외의 이미지가 부재함으로써, 이 쇼트는 불링장으로 입장하는 블로흐를 제시하기보다는 불안감에 갇힌 그의 내면을 구체화시키는 역할을 수행하고 이에 따라 관객은 이야기 전개에서 떨어져 나와 그의 내적 긴장감에 몰입하게 된다.(이것은 고전적 의미에서 내러티브에 몰입하는 것과는 다른 순간이다.) 수잔 헤이워드는 이를 쇼트 자체가 가지고 있는 주관적 혹은 객관적 가치의 비중으로 설명한다. 그에 따르면 “썏이 클로즈업에 가까울수록 그것은 그만큼 주관적인 가치를 띠게 되며 썏 내부로부터 더 많은 의미가 떠오르게 된다. 반면 썏의 거리가 멀수록 썏들은 객관적인 가치를 띠면서 의미를 산출하는데, 관객이나 해독자가 참여할 수 있는 여지는 그만큼 넓어진다.”¹¹¹⁾ 한편, 유리

로트만은 장면의 ‘심도’가 묘사의 크기만이 아니라 작품의 경계와도 관계 있다고 주장한다. 텍스트의 내용이 부분에 따라 양적 측면에서 서로 철저하게 다르다면, 매체의 종류에 상관없이(이를테면 문학작품이나 영화 간의 차이 없이) 상이한 심도에 대해 말할 수 있으며, 궁극적으로 이러한 심도가 내용적 분절과 경계로 작용한다는 것이다.¹¹²⁾ 양자를 위의 장면에 적용해보면, 제한적 정보의 프레임을 통해 ‘서사적 전개’라는 차원의 심도와 ‘블로흐의 내면’이라는 심도 사이의 경계가 설정된 것으로 볼 수 있다. 따라서 이 장면은 주관적 카메라가 사용되었을 때의 효과를 도치된 형식(보는 대상의 부재)으로 성취했다는 측면에서 독창적이다.

이상의 논의를 종합해보면, 영화 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>은 관습적인 주관적 시점 쇼트의 형식과 기능, 즉 보는 인물-보는 대상이라는 형식을 통한 인물과 관객의 지각적 동일시라는 도식을 해체-구성하는 방식으로 조직되어 있음을 알 수 있다. 브래디와 릴에 따르면 이 영화에서는 “시선과 발화에 있어서 불안정성을 구성하는 유체이탈out-of-body experience의 장면이 최소한 부분적으로나마 관객의 혼란을 야기한다.”¹¹³⁾ 그러나 브래디와 릴은 영화 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>에서 혼란스러운 순간들은 규칙보다는 예외에 가깝고, 카메라와 사운드는 지속적으로 블로흐의 기이한 지각적 체험 외부에 존재한다고 보면서, 영화에서의 ‘리얼리티’는 소설에서보다 안정적인 상태로 남고 따라서 관객이 겪는 혼란의 정도도 소설에서보다 덜하다고 주장한다.¹¹⁴⁾ 그러나 이러한 주장을 뒤집어 보면, 관객은 예외적으로 출현하는 주관적 시점 쇼트의 위반에 의해 블로흐와의 동일시에 실패할 뿐만 아니라 그러한 순간들이 예기치 않게 등장한다는 바로 그 사실 때문에 영상이 제공하는 의미의 지시적 성격과 그 안정성을 지속적으로 의심하게 된다고 할 수 있다.

111) 같은 곳.

112) 유리 로트만, 『예술 텍스트의 구조』, 유재천 옮김, 고려원, 1991, 392쪽 참조.

113) Brady and Real: op. cit., p. 151.

114) ibid. p.153.

IV-2. 계시적 쇼트

소설에서 서술자의 시점이 블로흐에 대해 취하는 물리적 거리는 추상적으로만 형상화된다.¹¹⁵⁾ 예를 들어 블로흐의 동작을 그대로 기록하는 장면에서 서술자의 블로흐에 대한 거리를 어디라고 확정할 수 있을까? 독자는 그저 서술자가 블로흐가 달리다가 멈추고, 다시 뒤돌아서서 달리는 등의 행위를 '볼 수 있는 정도'의 위치라고 가늠할 수 있을 뿐이다. 그러나 서술 매개체로서의 카메라는 서술된 세계 내부에서 실제로 존재하고 있기 때문에, 피사체와 카메라 사이의 구체적인 거리가 반드시 설정된다. 서술된 세계 내 서술 매개체의 실존은 프레임 구성이나 카메라 워크에 영향을 미치는데 이 때 고전적 내러티브 영화에서 편집이나 카메라 워크의 축은 서술 매개체의 실존 즉 카메라의 존재를 지우는 기능을 한다. 메츠에 따르면 "편집과 함께 궤적trajectoire이 자취를 감춘다고 말할 수 있다."¹¹⁶⁾ 실상 메츠의 진술은 공간적인 이동에 관하여 '연속적으로 촬영된' 영화와 '몽타주 기법'의 영화를 비교하는 맥락에서 나온 것이다. 그렇지만 동일한 공간 내에서도 일반적으로 관객이 카메라의 움직임을 통해 카메라의 존재를 지각하기는 쉽지 않다. 카메라의 움직임은 필연적으로 '보여주어야만 하는 것'을 위해 자연스럽게 움직이는 것처럼 느껴진다. 기교적인 측면에서 관객이 카메라의 움직임을 자연스럽게 여길 수 있는 것은 일반적으로 카메라가 영

115) Stanzel: Ebd., S. 156-157. "로만 잉가르텐Roman Ingarden이 이미 제시했듯이, 서술된 공간이라는 것은 항상 부분적으로만 결정된 하나의 '도식적 형상물 schematisches Gebilde' 이다. 그것은 다른 한편 독자들에게 열려있는 채로 남겨진 수많은 '불확정 영역Unbestimmtheitsstellen' 을 포함한다. 그것들의 '구체화 Konkretisation' 또는 '보충Auffüllung' 은 광범위하게 독자의 상상력에 맡겨져 있다. 그러한 서술적 장면의 공간적 시점화의 경우에는 이러한 '불확정 영역' 이 수없이 많기 때문에 이것은 종종 독자에게 상당히 어려운 해석상의 의문을 제기한다. 예를 들면 영화가 어떤 묘사되는 세계의 거의 총체적인 확정성을 제공한다면 소설에서의 서술된 공간은 자주 '불확정적' 인 것이 된다. 이러한 것을 일반적인 문학적 매체의 단점으로 본다면 잘못된 것이다.; 반대로, 이러한 장르적 특성은 경우에 따라 장점이 될 수 있다. 존 파울즈는 자신의 소설을 영화화한 경험을 근거로 영화에서의 '확정성' 에 비교하여 서술된 대상의 상대적 '불확정성' 이 가진 장점을 (다음과 같이) 판단한다."

116) 메츠: 같은 책, 54쪽.

상축¹¹⁷⁾을 중심으로 이동하기 때문이다.¹¹⁸⁾ 크레인 촬영Kran-Aufnahme이나 트래킹 쇼트Fahraufnahme의 경우에도 카메라는 수평촬영Schwenk이나 수직촬영Neigen, 회전촬영Rollen의 조합으로 구성된다. 예외적인 경우로 핸드 헬드hand-held 촬영 기법을 들 수 있는데, 핸드 헬드는 역동적인 트러킹 쇼트trucking shot¹¹⁹⁾의 촬영에서 또는 "카메라가 화면 내에서 참여자의 역할"¹²⁰⁾을 점유할 때 사용된다. 이때 영상축을 벗어나는 카메라의 움직임은 속도감과 내러티브상의 이유로 인해 관객에게 자연스러운 것으로 느껴진다. 그런데 영화 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>에서의 카메라는 종종 이러한 이론적 영상축의 영역을 벗어나며, 핸드 헬드 기법이 속도감이나 플롯의 측면에서 불안한 분위기를 창출하기 위해 사용되지도 않는다. 이를 테면, 글로리아를 살해하기 직전 블로흐와 글로리아의 식사 장면에서 핸드 헬드 카메라는 수평축을 벗어나서 테이블에 앉은 두 인물의 주변을 서서히 이동함으로써 부자연스러운 카메라의 움직임을 생성한다. 이 때 부자연스러운 카메라란 카메라가 피사체를 포착하기 위해서가 아니라 그 자신의 존재감을 드러내기 위해 이동하는 것을 말한다. 갑자기 표면 위로 떠오른 카메라의 시선에 의해 두 사람의 대화 내용에 대한 관객의 집중력은 분할된다. 속도감 없는 핸드 헬드 촬영으로 영상축을 교란함으로써 카메라의 시선을 표면으로 떠오르게 하는 방식은 다음의 장면에서도 관찰된다.

117) 가스트: 같은 책, 205쪽. 카메라 움직임Kamerabewegung, "카메라는 세가지 (이론적인) 영상 축을 따라 움직인다. 수평이동은 팬pan, 수직 이동은 틸트tilt, 그리고 렌즈 축 주위를 회전하는 움직임은 롤roll이라 부른다."

118) 스티븐 히스, 『영화에 관한 질문들』, 김소연 옮김, 울력, 2003, 75쪽. "프레임을 다시 짜는 움직임들, 보다 분명한 패닝과 트래킹 쇼트는 등장인물들의 행위와의 관계 속에서 이루어지는 공간의 내러티브적 구성을 위해 발전했다."

119) 가스트: 같은 책, 207쪽. 트러킹 쇼트trucking shot, "액션을 추적하기 위해 카메라가 움직이는 인물이나 물체를 따라 이동하면서 촬영한 쇼트"

120) 같은 책, 186쪽 참조.



<그림 8>

<그림 8-1>

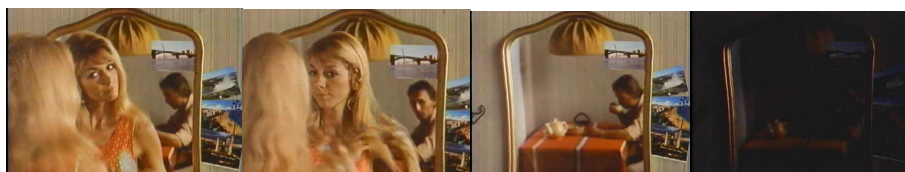
<그림 8-2>

글로리아의 집에서 아침을 맞은 블로흐의 샤워 장면에서 카메라는 고정된 상태에서 줌을 사용하지 않고 핸드 헬드 기법으로 서서히 인물에게 접근한다.(그림 8) 핸드 헬드 촬영 기법이 기본적으로 카메라로 하여금 서술된 세계 속의 참여자로 기능하게 한다고 할 때, 등장인물이 아닌 카메라가(샤워실 안에는 블로흐 외에 아무도 없다.) 서술된 세계 속에 '참여'하는 것, 다시 말해 (이렇게 표현할 수 있다면) 카메라가 인물화 되는 것은 소설에서처럼 '보이지 않기 때문에 서술된 세계 속 어디에나 존재할 수 있는' 서술자의 존재를 영화 속에 도입하는 것과 유사한 효과를 갖는다.

카메라가 능동적인 시선의 위치를 점유하고 있다는 사실, 즉 피사체에 대한 필연적 제시를 거부한다는 것을 전제로 하면 전화방에서 정육점으로 가는 길이 트래킹 쇼트로 제시되는 동안 블로흐가 길 위에 등장하지 않는 장면을 보다 명백하게 이해할 수 있다. 카메라는 블로흐의 앞에서 블로흐의 걸음과 일치하는 속도로 프레임 오른쪽에서 왼쪽으로 진행한다. 이때 블로흐의 신체는 화면에 조금도 등장하지 않지만 카메라의 속도, 진행방향과 발걸음 소리만으로 블로흐가 길을 걷고 있다는 의미가 구성된다. 중요한 점은 카메라가 '길을 걷는 블로흐'를 제시하기 위해 블로흐가 아닌 길(배경)을 소재로 삼음으로써 대상의 객관적 제시에 대비되는 카메라의 선택력을 강조하고 있다는 사실이다.

이러한 의미에서 영화 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>은 계시적 revelatory 쇼트로 구성되어 있다고 판단할 수 있다. 사실 시선이란 추상적인 개념으로 시선을 보내는 주체의 존재가 상정될 때에만 그 시선의 존재감도 드러난다. 이 영화에서 구사되는 카메라의 기법은 서술된 세계 내부

에 실제적으로 위치하고 있는 카메라의 존재를 상기시킴으로써 사건이 투명한 창을 통과하여 스스로 우리에게 제시되고 있다는 환영을 낳는다. 소설이 영화적이라고 말할 때 그것이 대상을 ‘있는 그대로’ 투과시킨다는 측면에서 카메라 시선의 투명성을 전제로 한다는 것을 의미한다면, 빔 벤더스의 영화에서 카메라의 시선은 특정한 위치에, 특정한 각도 Kamera-Standpunkt에서 출발하는 지각할 수 있는 존재가 된다. 즉, 계시적이 된다.



<그림 9>

<그림 9-1>

<그림 9-2>

<그림 9-3>



<그림 10>

<그림 10-1>

<그림 10-2>

<그림 10-3>

위의 예시는 카메라의 계시적인 시선을 확정하는 장면들이다. 카메라는 몸단장을 하고 있는 글로리아의 뒤에 위치하고 있다(그림 9). 이 때 글로리아가 거울 앞을 떠나고 거울을 통해 딥 포커싱된 블로흐가 거울을 쳐다보자 화면은 갑자기 블랙 아웃black out된다. 라캉에 따르면 응시는 타인이 자신을 쳐다보지 않을 때만 존재한다. 타인과 응시가 맞닿는 순간 응시의 존재는 깨어진다.¹²¹⁾ 역으로 뒤집어 보면, 응시가 깨어지는 순간(화면이 블랙 아웃되는 순간) 카메라가 ‘응시의 주체’였음이 밝혀진다고 할 수 있다.

121) 자크-알랭 밀레, 「대상 a로서의 응시에 관하여」, 『자크라캉 세미나』, 맹정현, 이수련 옮김, 새물결, 2008, 133쪽 참조.

다음의 장면(그림 10)은 카메라의 시선과 관련하여 영화에서 가장 흥미로운 쇼트 중 하나이다. 의자 위에 걸친 블로흐의 재킷, 테이블, 스탠드 등 프레임을 구성하는 모든 요소들은 전체 쇼트에서 위치 변화 없이 놓여 있다. 카메라 역시 고정된 위치에서 수평 앵글로 사물들을 포착하고 있으며 이 때 화면 전체가 순간적으로 아웃 포커싱 되었다가 다시 초점을 되찾으면서 점차 페이드 된다. 이 때 카메라는 마치 ‘숨을 쉬는 듯한 인상’을 주는데, 이는 초점의 비정형성을 노출함으로써 인간의 시지각적 체험이 가지는 속성을 카메라에 부여하고 있기 때문이다.

영화 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>에서 카메라의 시점적 좌표 설정을 노출하기 위한 또 다른 전략은 ‘독특한 앵글에서의 고정쇼트’이다. 수잔 헤이워드는 쇼트의 해독 가능성에 영향을 미치는 요소 중 특히 쇼트의 앵글이 중요하다고 말한다. 그에 따르면 “하이high 앵글이나 로low 앵글은 솟을 비자연적으로 만들면서 솟이 가진 상징적 가치를 강화한다.”¹²²⁾ 이를테면 블로흐가 글로리아를 살해하는 장면은(그림 11, 11-1, 11-2) 실내의 대각선에 있는 한 지점에서 하이 앵글로 촬영되었는데, 이것은 “자동적으로 누군가가 보고 있다는 것을 암시한다.”¹²³⁾ 그러나 하이 앵글이나 로 앵글이 내재적으로 특정한 의미를 가질지라도 그러한 앵글의 선택 자체가 카메라의 시선을 노출한다고 주장할 수는 없다. 하이 앵글의 사용 자체는 일반적으로 상황의 조망을 위해 선택되며, 이윽고 상황 내부로 이동할 다음 카메라의 움직임을 예비하는 위치로 간주된다.



<그림 11>



<그림 11-1>



<그림 11-2>

122) 헤이워드: 같은 책, 175쪽.

123) 같은 곳.

해당 장면에서 촬영 각도는 오히려 그 지속시간과 결부되어 시선의 가시화라는 효과를 발생시킨다. 블로흐가 글로리아의 목을 조르기 시작할 때 카메라는 상황 속에 접근하지 않으며 상황이 종결되기도 전에 화면은 그대로 블랙아웃 된다. 하이 앵글이 가진 누군가 보고 있다는 상징적 의미가 상황에 대한 개입을 거부하는 쇼트, 보지 않는 것을 선택하는 쇼트로 전환되면서 역설적으로 시선의 주체성을 드러내는 것이다.



<그림 12>

위의 장면(그림 12)에서는 카메라의 앵글이 ‘상황을 조망’하기보다는 오히려 순간의 의미를 고정시키는 효과를 낸다. 브래디와 릴에 따르면 “신속한 컷의 전환과 마지막 쇼트에서의 특이한 앵글은- 침대 위에 앉아 있는 그를 위에서 보는 것처럼 제시되는- 이 시퀀스가 블로흐의 지각적 혼란을 표현하고 있다는 것을 제시한다.”¹²⁴⁾ 이 장면에서는 천장에서 내려다보는 듯한 위치에 카메라가 놓여 있고 인물은 정확히 90도 각도에서 수직으로 앉아 있다. 이 장면은 비자연적인 시점적인 위치를 선택함으로써 주관적인 내면의 형상화를 도모하고 있다는 측면에서 블로흐가 클로즈 업 되었던 창

124) Brady and Real: op. cit., p. 134.

구에서의 장면(그림 7)과 같은 맥락에서 이해할 수 있다.

한편, 벤더스가 오즈 야스지로 小津安二郎에게 받은 직접적인 영향은 널리 알려져 있는 사실이다.¹²⁵⁾ 영화 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>에 서는 오즈 야스지로의 다다미 쇼트¹²⁶⁾를 직접적으로 연상시키는 장면들이 등장한다.



<그림 13>

<그림 13-1>

<그림 13-2>

오즈의 영화에서 다다미 쇼트는 일반적으로 고정된 시점에서의 롱 테이크로 촬영된다. 이때 화면은 빈틈없이 구성되고, 등장인물의 동선과 사물의 배치는 치밀하게 계산된다. 앞서 언급한 수잔 헤이워드의 앵글에 대한 관념, 즉 특정한 앵글이 상징적인 가치를 가진다는 사실을 복기해보자. 오즈의 영화에서 다다미 쇼트는 정적이고 객관적인 화면을 위한 장치, 즉 카메

125) 벤더스는 한트케와의 마지막 공동 작업이었던 <베를린 천사의 시Der Himmel über Berlin>에서 "전에 천사였던 세 사람에게 바칩니다. 안드레이 (타르코프스키), 오즈(야스지로), 프랑수아(트뤼포) Dedicated to all the former angels, but especially to Yasujiro, François and Andrej" 라는 헌정사를 썼다. 뿐만 아니라 Jan Dawson과의 인터뷰에서도 이 영화의 쇼트에 대한 오즈와의 직접적인 연관성을 밝힌 바 있다. Cook and Gemünden: op. cit., p. 60 참조. 그 외 자세한 논의는 다음의 논문을 참조: Kathe Geist, "West Looks East: The Influence of Yasujiro Ozu on Wim Wenders and Peter Handke", *Art Journal* 43.3, 1983, p. 234-239.

126) 루이스 자네티, 『영화의 이해』, 박만준, 진기행 옮김, K-books, 2010, 16 쪽. "지나치게 조작적이고 주관적인 판단에 의존한다는 이유로 일부 감독들은 극단적인 앵글을 회피한다. 일본의 거장 감독 오즈 야스지로 Yasujiro Ozu의 영화를 보면, 카메라는 보통 바닥 위 120cm 높이에 있는데, 이는 관객이 일본식으로 앉아서 사건을 바라보는 위치와 같다. 오즈 감독은 등장인물들을 평등하게 대우한다. 그의 이런 접근방식으로 말미암아 관객들은 등장인물을 저자세로 보거나 감상적으로 보려는 뜻을 아예 단념한다."

라의 시선이 영화의 전체적인 구성에 부가적인 의미를 덧붙이지 않기 위한 장치이다. 그러나 벤더스는 다다미 쇼트의 위치적인 구성(‘바닥에서 120cm’로 고정된 쇼트)을 빌려오면서도, 카메라의 고정된 시점을 오히려 강조하는 방식으로 장면을 구성한다. 예를 들어 아이가 자전거를 타고 부엌을 지나가는 장면(그림 13)에서 아이가 지나간 뒤에도 카메라는 그 자리에 ‘머물러 있다.’ 헤르타가 다시 화면 왼쪽에서 프레임 안으로 들어와 오른쪽으로 나아갈 때까지 카메라의 위치적 변동은 없고 인물의 신체는 무릎 위와 허리까지 화면의 경계에 의해 절단된다.



<그림 14>



<그림 14-1>

블로흐가 침대 아래 숨은 아이를 꺼내면 아이가 엄마를 향해 달려가는 장면(그림 14)에서도 카메라는 전형적인 다다미 쇼트의 위치에 있지만, (오즈의 영화와 달리) 인물이 화면의 동선이나 구성이 ‘평등하게’ 느껴지도록 이동하지 않고 프레임의 경계를 가로지른다. 카메라가 피사체를 자연스럽게 보여주기 위해 이동하는 장치라면, ‘지속적으로’ 고정되어 있는 카메라는 화면 속에 등장하는 인물들에게 선형적으로 주어져 있었던 피사체로서의 권한을 박탈한다. 들뢰즈에 따르면 등장인물이 움직이는 고정된 쇼트에서 “인물들은 프레임화된 하나의 세트 속에서 각자의 위치들을 변경한다. 그러나 이 변경은, 만약 그것이 또한 변화하고 있는 어떤 것을, 아무리 작은 것일지라도 이 세트를 통과하는 전체 속의 질적인 변환을 표현하지 않는다면 완전히 자의적인 것이 될 것이다.”¹²⁷⁾ 이 영화에서 고정된 쇼트 내

부의 인물 움직임은 -표면적으로는 ‘자의적’인 형태로 연출되었다는 바로 그 사실 때문에- 인물의 움직임 대신 카메라의 시선을 자기 자신의 피사체로 만든다는 측면에서 쇼트의 전체적 질을 변경한다.

때때로 카메라는 실재세계에서 실현될 수 없는 공간에 위치함으로써 스크린에 투영된 영화의 장을 연극적인 것으로 만든다. 이를 테면, 카메라는 블로흐가 극장에서 싸움을 벌이고 나와 공중 화장실에서 손을 씻는 동안 블로흐 쪽 세면대와 다른 인물의 세면대를 구분하는 벽을 마주보고 있다.



<그림 15>

이때 카메라의 시점은 자유롭게 이동함으로써 공간의 자연스러움을 창조해내는 역할이 아니라 (바쟁에 따르면 영화가 자유로운 시점의 이동을 통해 달성했던) 연극의 오랜 소망, 즉 ‘시간과 장소의 진정한 일치’ 자체를 무화시킨다.¹²⁸⁾

불가능한 시점적 위치를 점유하는 카메라는 영화에서 이외에도 자주 발견된다. 국경마을에 머무르던 블로흐가 청소부와 대화를 나누며 복도를 걸어갈 때 카메라는 기둥이 일렬로 세워진 2층 복도의 (블로흐가 처음으로

127) 질 들뢰즈, 『영화』, 주은우, 정원 옮김, 새길, 1996, 55쪽.

128) 바쟁: 같은 책, 192쪽. 이를테면 “무대에선 각 방을 하나씩 차례로 보여야 하고 그 사이에 막을 내려야 하는 의무는 분명코 쓸데없는 부담인 것이다.”

이 여인숙에 투숙하던 날 밤 그가 같은 복도에서 아래를 내려다보던 장면을 통해 그 복도가 2층임을 알 수 있다.) 외부에서 그들을 관찰한다. 이때 카메라가 수평축을 따라 그들을 패닝하는 동안 기둥의 존재로 인해 인물들은 자주 가려지지만 이때 카메라는 움직임의 속도와 방향을 변경하지 않는다. 이러한 시점적 위치는 건물의 구조를 고려할 때 불가능한데, 피사체의 움직임을 포착하기 위해 선택된 시점적 위치가 아니기 때문에 축이 고정된 장면이 지속되는 동안 관객이 영화 속 세계의 공간적 이질성을 인지하는데까지 이르게 된다. 이때 이전에 출현했던 복도와 해당 장면에서 복도의 구조를 조합한 공간적 총체성은 구축되지 않는다.



<그림 16>

<그림 16-1>

<그림 16-2>

공간의 무대화는 오로지 관객의 시점만을 채택한다는 측면¹²⁹⁾에서 연극에서의 제4의 면, 즉 관객을 향해 개방된 면과 스크린 사이의 관계를 지시한다. 다시 말해 관객을 향해 개방된 제4의 벽the fourth wall이 내포하는 환영의 문제를 부각시킨다. 일반적으로 영화는 카메라의 자유로운 움직임을 통해서 연극 관객의 제한된 시점을 벗어나고 그를 통해 서술된 세계의 공간적 구성을 자연스럽게 조직한다. 관객은 영화적 이미지가 지나가기 전에는 흰 영사막에 불과했던 단단한 벽 속에 하나의 새로운 공간(세계)이

129) 같은 책, 196쪽. 앙드레 바쟁은 장 콕토의 영화를 분석하면서 콕토가 “관객과 무대 관계의 원칙 그 자체”로 돌아가서 “그가 고의적으로 무대와 스크린에 공통된 유일한 분모(分母)인, 관객의 관점밖엔 채택하지 않는 길을 택하였다”고 설명한다. 바쟁은 이를 통해 콕토가 희곡의 성격을 “영화라는 매체 속에 용해시키려는 것이 아니라 카메라의 방편을 활용하여, (희곡에서 드러난) 제재를 각색하는 대신 영화라는 수단으로 한 희곡을 연출한 것”이라는 평가를 내린다.

펼쳐지는 것을 보는데, 이때 카메라의 움직임을 통해 피사체를 관찰하는 시야를 방해받지 않게 된다. 결국 영화에서 카메라의 가변적인 시점은 스크린이라는 틀의 존재를 지우는 기능, 즉 “발화행위의 존재를 지운 채 투명하게 제시되는 영화적 이미지”¹³⁰⁾를 창출하는 기능을 하게 된다. 톰 브라운은 이를 영화에서의 제4의 벽과 영화적 환영이라는 문제와 결부시킨다.¹³¹⁾ 문제는 이러한 제4의 벽을 개방하는 것이 카메라라는 영화의 발화자이며, 제4의 벽을 개방하는 동시에 그것과 마주보는 카메라의 시점적인 위치가 관객의 위치, 즉 영화적 주체의 위치와 일치하게 된다는 점에 있다. 다시 말해 카메라의 시선은 사건을 보여주기 위한 매개로서, 사건이 관객에게 전달되고 나면 사라지는(은폐되는) 존재가 아니라 관객주체와 등가적인 지위에 놓이는 것이다. 다음 절에서 보다 상세하게 논의하겠지만 카메라가 관객주체와 등가적인 지위에 놓인다는 것은 관객주체의 시선과 카메라의 시선이 일치하고, 따라서 관객이 카메라의 시선을 통해, 혹은 그것의 도움으로 서술된 세계를 파악하게 된다는 것을 의미하지 않는다. 오히려 벤더스의 영화에서 격상된 카메라의 시선은 특권적이었던 관객주체의 시선에 이질감을 부여한다는 측면에서 이제까지 관객주체와 카메라 시선 사이에 보장되어 있었던 암묵적 동일시를 해체한다.

이상의 논의를 통해 우리는 영화 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>이 주관적 시점 쇼트의 비완결적 구성과 계시적인 쇼트를 통해 조직되어 있음을 알 수 있었다. 이러한 특성은 관객이 등장인물과의 동일시를 통해 내러티브로 몰입하게 만드는 대신, 카메라라는 부재하는 주체의 존재를 관객에게 각인시키게 된다. 관객이 시선의 주체라는 환영을 상실하는 순간 자아와 세계의 교착관계에 놓인 블로흐의 문제는 단순히 영화의 제재로 기능하는 것이 아니라 관객주체(자아)와 영화(세계)의 관계로 전이되는 것이다.

130) 김수연, 「스티븐 히스의 영화이론 연구 : 통합개념을 중심으로」, 『원우론집 (Journal of Graduate School Student Association)』, Vol.32 No.- 2000, 연세대학교 대학원, 251쪽.

131) Tom Brown, *Breaking the fourth wall*, Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh, 2012, p. 8.

IV-3. 분열하는 시선: 인물-영상주-관객

주관적 시점 쇼트의 해체와 계시적 쇼트의 불규칙적 삽입은 블로흐의 분열된 자아를 영화에서 시각적으로 구현하는 구조적 전략이라고 할 수 있다. 이는 나아가 인물, 영상주(서술자 혹은 카메라), 관객 사이에 배분된 시선의 안정성을 깬다. 먼저, 주관적 시점 쇼트의 해체는 ‘인물이 보는 시선’과 ‘인물을 보는 시선’ 사이의 경계를 붕괴시킨다. 주관적 시점 쇼트는 일반적으로 서술된 세계를 조직하는 가변적 시점들 가운데 한 축을 담당하며, 카메라 옵스큐라 안에서 외부세계를 반영하는 눈으로서의 확장된 주체성을 인물에 부여하는 기능을 한다. 따라서 완결된 주관적 시점 쇼트는 주관의 인식론적 기능이 작동하고 있다는 것을 잠재적으로 승인하는 영화적 장치인 것이다. 블로흐가 자신의 주관적 시점 쇼트 내부로 모습을 드러내거나, 블로흐의 시선이 물리적으로 대상으로부터 떠났음에도 불구하고 그의 시선이 여전히 그 자리에 존속하고 있는 장면들을 통해 우리는 영화가 자아와 대상세계의 경계를 상실해가는 블로흐의 인식론적 문제를 소설로부터 직접적으로 계승하고 있다는 것을 알 수 있다. 브롬리의 표현을 따르면, “내면세계와 외면세계가 그것들을 정의하는 윤곽을 잃음으로써 벤더스 영화에 등장하는 인물들은 안에서부터 밖을 내다보는 것이 아니라 밖에서 안을 들여다보게 된다.”¹³²⁾ 한편, 주관적 시점 쇼트에서 인물이 보는 대상을 생략하는 것 역시 시선의 주체로서 인물의 지위를 위협한다. 그가 보고 있는 대상은 이미지로 제시될 필연성을 가지지 못하고 그대로 증발하는데, 이는 디제시스 외부, 즉 서술심급에서 그 이미지의 가치가 폄하되기 때문이다. (여기서의 ‘가치’는 물론 절대적인 가치를 의미하지 않는다. 블로흐가 보고 있는 것은 제시될 수도, 제시되지 않을 수도 있는 사소한 것이라는 측면에서 인물의 시선이 가진 가치가 그만큼 약화되었음을 의미한다.)

영화가 주관적 시점 쇼트의 구성을 의도적으로 위반함으로써 가변적 시점 가운데 인물 시점이라는 한 축을 축소시킨다면 이제 카메라 고유의 시

132) Bromley: op. cit., p. xi.

선, 즉 인물을 보고 있는 시선이 문제가 된다. 소설에서 인물이 내밀한 주관성의 축에 놓이고, 서술자가 그것의 매개를 포기할 때 분열하는 주체가 효과적으로 형상화되었다는 사실을 복기해보자. 영화에서 주관적 시점 쇼트의 해체와 계시적 쇼트 역시 구조적으로 이와 유사한 관계에 있다. 영상 이미지로 구성되는 영화에서 카메라의 시선은 그 존재론적인 의미에서 객관적이고 명료하다. 따라서 주관적 시점 쇼트가 해체되는 대신 시선의 권한을 넘겨받는 카메라 시선이 자연성을 강조하는 방식으로 제공된다면, 주관성 시점 쇼트의 해체는 (패시의 지적처럼) 장면의 동일성과 행위들의 연속성으로서의 조망의 지배를 받아 충분한 효과를 발휘할 수 없게 된다. 이러한 맥락에서 영화가 채택하고 있는 계시적 시선은 주관적 시점 쇼트의 해체가 생성하는 불안을 보완하고 유지시킨다. 이때 계시적 쇼트의 역할은 이중적이다. 먼저, 계시적 쇼트는 소설에서와 달리 인물 주체의 분열된 시선을 그 자체로 시각화한다. 소설에서 블로흐가 자신을 향해 명령하는 사물들의 존재를 지각하고 자신이 그 사물들의 관찰대상이 되었다는 불안감에 시달리는 장면은 영화에서 실제로 블로흐를 바라보고 있는 카메라 시선의 가시화를 통해 구체적으로 전환된다. 영화는 골키퍼인 블로흐가 참여하는 축구 경기로 시작하여 자신을 향해 좁혀오는 수사망을 예감한 뒤 축구 경기를 관람하는 장면으로 끝나는데 이는 일종의 수미상관적 구조를 이루면서도 심화되어가는 시선의 분열을 체계적으로 드러낸다. 영화의 첫 장면에서 카메라는 축구 경기장 내부에 있고 경기를 바라보는 블로흐의 주관적 시점 쇼트와 경기장의 구조와 블로흐의 위치를 전반적으로 보여주는 마스터 쇼트가 제시된다. 이때 각 요소들은 영화의 내러티브화 과정에 기여한다는 측면에서 일반적 기능을 갖춘 쇼트들이라고 할 수 있다. 반면에 축구 경기를 관람하는 마지막 장면에서 카메라는 크레딧이 올라가는 동안 축이 없는 트레이블링을 통해 축구경기를 원경에서 포착한다. 계시적 쇼트에서 출현하는 시선을 분열된 주체인 블로흐가 지각하는 자기 관찰적 시선으로 규정할 수 있다면, 블로흐에게서 점차 멀어지는 마지막 장면에서 공중을 부유하는 카메라의 시선은 블로흐가 인식론적 통제력을 완전히 상실하고 자아분열의 극단을 경험하고 있다는 것을 보여준다고 할 수 있다. 즉, 영화

<페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>에서의 “커트와 카메라 워크는 주인공 블로흐를 소외시키고 그에게 텅 비고, 모순적이고, 파편화된 주체성만을 부여하는 효과를 낳는다.”¹³³⁾

계시적 쇼트의 또 다른 역할은 일반적으로 영화 상영에서 합치되어 있는 관객과 영상주의 시선을 분리하는 것이다. 데이비드 노먼 로도윅David Norman Rodowick에 따르면 관객주체의 문제를 모더니즘 영화 담론에서 영화의 내적인 형식 체계와 별도로 생각하기란 불가능하다. 모더니즘 영화가 재현의 코드와 내러티브 코드를 해체하는 것으로 정의되는 한 그것은 또한 관객과 영화의 관계를 형식적으로 해체하는 것이기 때문이다.¹³⁴⁾ 1970년대 스티븐 히스Stephen Heath는 “영화 형식, 스타일 또는 구조 문제에만 초점을 맞추는 물체 지향적인 영화 이론으로부터 프레이밍과 도안과 시점을 통해 관객의 시각과 욕망을 이끌고 조종하는 과정에 대한 연구로 옮겨 가야 한다고 주장”¹³⁵⁾한다. 이때 논점은 관객의 주체성과 영화의 의미 작용 사이의 관계에 놓인다. 영화 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>에서 출현하는 카메라의 계시적 시선은 필연적으로 영화와 관객 간의 관계를 변화시킨다고 할 수 있는데, 특히 이러한 시선을 발생시키는 카메라가 제4의 면에 있는 영화적 주체를 전제로 하고 있다는 것을 상기하면 관객이 카메라 시선의 현전을 포착하고 이에 대해 이질감을 느끼는 것은 관객성 체계 내에 중요한 변화를 가져온다고 볼 수 있다. 왜냐하면 영화관에 앉아 있는 관객은 자신의 자리에 존재하는 카메라의 존재를 인지함으로써, 그리고 그것의 움직임을 파악하게 됨으로써 특권화된 시선을 상실하고 자신의 주체성을 직접적으로 위협받기 때문이다. 이때 카메라의 시선은 서술된 세계를 투명하게 (주체로서의) 관객에게 제시하는 수동적이고 객관적인 매체가 아니라 주체성에 관련된 관객의 불안을 적극적으로 야기하는 발화적 매체로서, 그 시선 자체가 영화적 주체와 영화 사이의 운동을 통해 운반된다고 할 수 있다. 마찬가지로 카메라의 시선이 가시화됨으로 인해 관객 주체

133) *ibid.*, p. 38.

134) 데이비드 노먼 로도윅, 『현대 영화 이론의 궤적- 정치적 모더니즘의 위기』, 김수진 옮김, 한나래, 1999, 24-25쪽.

135) 같은 책, 27쪽.

는 내러티브화의 과정에서 균열을 발견한다. (이것은 내러티브화가 완전히 부정된다는 의미가 아니라 내러티브화 되는 과정 자체를 관객이 인식할 수 있다는 뜻이다.)

이와 같이 카메라의 시점적 위치를 부각시키고 시선을 가시화하는 자질을 계시적이라고 명명할 수 있다면, 계시적인 시선은 영화 관람의 장소에는 부재하지만 상상계적 장과 관객주체 사이에 존재하면서 허구적 세계와 관객을 매개하는 시점으로서의 카메라의 존재, 그리고 그 카메라를 조작하는 보이지 않는 서술자의 존재를 재도입한다. 영화 <페넬티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>에서 드러나는 계시적인 시선은 고전적 내러티브 영화에서는 금기시되었던 자질이며, 사실상 정교한 기교의 영화 형식들은 카메라의 시선을 감추기 위해 고안된 것들이다. 즉, “카메라의 시선은 관객이 진실임직하게 느낄 수 있는 설득력 있는 세계를 창조하기 위해서 부인된다.”¹³⁶⁾ 영화가 발명된 이후 언제나 소거되는 방향으로 전개되어 왔던 카메라 시선을 다시 소환하는 것은 - 소설형식으로서의 카메라 시선이 그랬던 것처럼 - 이것이 동시대적인 지각 체험과 인식론적인 문제를 ‘영화에서’ 다루는 데 적합한 형식이기 때문이다. 계시적인 시선은 스크린과 관객 사이의 안정적 거리를 공격함으로써 관객주체에게 직접적 불안을 야기하는 방식으로 이러한 문제를 다룬다.

로라 멀비는 “영화사에서, 영화는 특이한 환상적 리얼리티를 전개해온 것 같고, 이 리얼리티 안에서 리비도와 자아 사이에 존재하는 상반성은 아름다운 대리석 환상의 세계를 발전시켰다.”¹³⁷⁾고 본다. 이러한 환상적 리얼리티의 철저하고도 근본적인 붕괴, 극단적으로 미시화된 세계에서 나를 구성하는 ‘주체’ 확립의 불가능성을 토대로 하는 모더니즘적 사유가 1970년대 거대담론의 해소 후 다시금 예술의 장 내부에서 대두되기 시작했던 것이다. 멀비에 따르면 영화는 시선의 강조점이 자유롭게 변화할 가능성이 있는 유일한 매체로서 영화에서는 “그 영화를 정의하는 시선의 위치가 있고

136) 로라 멀비, 「시각적 쾌락과 내러티브영화」, 『페미니즘/영화/여성』, 유지나; 변재란 공편, 여성사, 1993. 65쪽.

137) 같은 곳.

그것을 변화시키고 노출시키는 것이 가능하다.”¹³⁸⁾ 존 오르 역시 “모든 위대한 모던 영화작가들에게는 시선의 권력을 쟁점화하고, 그 자발적 도구로서 카메라의 감수성을 탐구하려는 경향이 나타난다.”¹³⁹⁾고 밝힘으로써 시선의 문제와 모더니즘 영화의 정의를 연결시킨다. 요컨대, 계시적 시선은 ‘분열된 현실과 미시화된 주관 사이에서 개인주체의 불안정성’이라는 시대적 인식의 문제를 영화의 내러티브 차원에서 다루는 것을 넘어 ‘내용’과 ‘형식의 내용’의 일치를 이룰 수 있게 한다는 측면에서 70년대 소위 모더니즘 영화에서의 충분조건으로 작용한다.

138) 같은 곳. 멀비는 페미니즘적 관점에서 시각쾌락증적 본능과 그 반대인 자아 리비도가 조직해내는 환상적 리얼리티를 ‘깨야만 한다’고 주장하기 위해 이를 언급하는 것이지만 멀비가 영화 매체를 파악하는 구조적 형태와 관점은 영화에서의 허구성, 이데올로기, 재현의 문제를 포괄하고 있으며, 그의 사유방식은 페미니즘적 연구를 넘어 다양한 분야에서 활용되고 있다.

139) 존 오르, 『영화와 모더니티』, 김경옥 옮김, 민음사, 1993, 105쪽.

V. 결론:

어윈 파노프스키Erwin Panofsky는 서구회화에서 정교하게 발달되어 온 직선 투시법을 삼차원적 현실을 이차원적 평면으로 옮기는 회화적 기법이 아니라 세계를 보는 방식을 의미하는 ‘상징형식’으로 이해한다.¹⁴⁰⁾ 원근법적 화면은 화면 앞에 선 관람객에 주체의 특권화된 위치로서의 하나의 고정점을 부여하며, 그 제한적인 위치에서 관람객은 창을 통해 화면 속의 세계를 들여다보는 듯한 환영의 현실효과를 최대한으로 체험하게 된다. 원근화법은 ‘눈’이라는 서구 근대적 주체의 인식력에 대한 은유와 더불어 파악 가능한 형태와 의미를 갖춘 실재로서의 대상세계와 그것을 인식하는 주관의 경계를 명확히 한다. 존 오르의 말처럼, 이러한 의미에서의 시선은 “지식을 통해 권력을 확장해 가는 투명성의 기능적인 유토피아에서 계몽 시대와 적절하게 어울린다.”¹⁴¹⁾

근대적 서구 주체의 개념은 모더니티의 조건 속에서 현실의 불확정성과 주관의 인식론적 능력에 대한 회의로 말미암아 해체되기 시작하고, 그에 따라 상징형식으로서의 시선의 형태도 변화하게 된다. (혹은 양자의 관계를 뒤집어 상징형식으로서의 시선의 형태가 변했기 때문에, 현실 인식의 방법이 변했다고도 할 수 있다. ‘상징’이라는 단어가 내포한 내적 결합의 형태를 떠올려보면 발생론적 인과관계는 그다지 중요하지 않다.) 모더니즘의 인식방식에 상응하는 시선의 형태는 카메라 시선으로 규정지을 수 있다. 그러나 현대예술에 자신의 ‘보는 방식’을 침투시킴으로써 모더니즘 미학의 구축을 이끈 카메라 시선은 영화라는 자신의 매체에 대해서는 어떠한 효과도 거둘 수가 없었다. 영화는 다른 예술의 변화를 촉진했던 카메라 시선의 해체적이고 수동적인 자질을 통해 의미작용 과정에서의 이음새를 느낄 수 없는 환영적 서술세계를 구축하는 방향으로 전개되어 갔다.

본고는 문학작품의 영화화에서 소설형식으로서의 카메라 시선이 발생시키는 효과를 영화적으로 구성하기 위해서는 원래적 자질과 상이한 카메라

140) Erwin Panofsky, *Perspective as symbolic form*, Zone books, New York, 1991.

141) 오르: 같은 책, 104쪽.

시선이 필요하다는 점을 인식하고, 한트케의 소설 『페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안』과 벤티스의 영화 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>을 대상으로 카메라 시선이라는 요소의 소설적 수용과 그에 대한 영화의 자기반영적 대응을 제시했다. 이때 새로운 시선의 자질은 계시적 시선으로 규정할 수 있다.

현대소설에서 카메라 시선은 실재하는 대상으로서의 세계와 그것을 총체적인 것으로 파악하는 주관의 인식론적 기능을 담지한 서사상의 지점 즉, 서술된 세계 내 인물의 주체개념을 해체하고 그것을 무심하고 수동적인 시선으로 바라봄으로써 모더니즘적 인식의 문제를 내러티브의 차원을 넘어 서술 형식의 차원에서 감각화할 수 있었다. 그러나 소설형식으로서의 카메라 시선은 영화에서는 고전적 내러티브영화를 창조하기 위한 관습적 법칙들로 구성되어 있으며, 문학작품의 영화화에서 이것은 실제적인 문제가 된다. 소설이 영화적으로 쓰여질수록, 그리고 소설 속에 내재한 카메라 시선을 충실하게 전환할수록, 영화에서의 의미작용은 원활해지고 현실효과는 극대화되기 때문이다. 따라서 원작 소설에서 카메라 시선을 통해 구현하고자 했던 모더니즘적 문제의식이 세계의 불확정성에 대한 불안이라면 그러한 시선이 영화에 그대로 옮겨질 경우 그 본질을 상실하게 되는 것이다. 소설 『페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안』과 영화 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>은 문학과 영화 사이에 발생하는 역설적 관계에 놓인 작품들이며, 이때 벤티스에 의한 소설의 영화화는 이러한 교착관계를 해소할 수 있는 전복적 시선을 제시하고 있다.

소설 『페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안』은 점진적으로 독자가 동일시하기 어려운 주관성에 빠져들어가는 초점인물의 시선과 그것을 독자에게 이해 가능한 언어로 전달하지 않고 그대로 기록하는 카메라적인 서술자 시선간의 대립구조로 조직되어 있다. 이때 인물의 행위와 내면이 서술자라는 매개를 거치지 않고, 다시 말해 가공되지 않은 형태로 제시됨으로써, 분열하는 주체의 표상인 블로흐의 불안이 직접적으로 드러난다. 반면, 영화 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>은 소설형식으로서의 카메라 시선과 대립되는 계시적 시선을 통해 동일한 인식의 문제를 성공적으로 다루어낸

다. 이때 계시적 시선은 주관적 시점 쇼트의 해체와 계시적인 쇼트의 불규칙적 삽입으로 구성된다. 영화는 주관적 시점 쇼트의 해체를 통해 인물의 시선이 가진 권위를 박탈하며, 그를 통해 인물의 주관은 세계에 대한 인식을 수행하는 기능을 상실하고 외부로부터 관찰당하는 대상으로 전락한다. 주관/객관, 자아/대상세계의 경계가 흐려짐에 따라 인물의 시선은 통합성을 상실하고 주체적 시선과 객체적 시선으로 분열된다. 계시적 쇼트는 분열된 시선을 시각적으로 구현하는 동시에 관객과 영화(카메라) 사이에 일치된 시선까지 분열시키는 이중적 역할을 수행한다. 요약하면, 영화는 주관적 시점 쇼트의 해체와 관객 주체의 자리에 위치하면서도 결코 관객의 시선과 합치될 수 없는 카메라의 존재를 끊임없이 상기시키는 계시적 쇼트의 배치를 통해 관객주체에게 인물이 겪는 불안을 감각적으로 전사한다. 이와 같은 관점에서 영화 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>에서의 시점적 구성은 영화 관람에서의 이중적 동일화를 모두 해체한다고 할 수 있다. 조엘 마니Joël Magny는 알랭 베르갈라Alain Bergala의 논의를 빌려와 영화에서의 일차적 동일화와 이차적 동일화를 구분하는데, 그에 따르면 일차적 동일화(시선의 주체에 대한 동일화)는 이차적 동일화(인물과 허구 자체에 몰입하는 동일화)의 기초이자 조건이 된다. 일차적 동일화는 시선의 주체에 대한 동일화, 즉 ‘카메라 눈’에 대한 동일화이며, 카메라의 고유한 시선에 대한 관객의 동일화를 말한다. 이때 “관객은 객석에 고정된 채 스크린 위에서 전개되는 움직이는 이미지들을 바라보며, [...] 자기 자신을 특권적인 시선의 주체로 느끼게 된다.”¹⁴²⁾ 그러나 이 영화에서 카메라 시선은 자기 자신을 영화 내부에 출현시킴으로써 특권적인 시선의 주체라는 관객의 역할을 무화시킨다. 이러한 방식으로 영화는 일차적 동일화를 해체하게 되며, 따라서 ‘재현되는 대상’ 자체에 대한 동일화, 즉 이야기의 세계에 대한 동일화 역시 성립하지 않게 된다. 피터 윌렌Peter Wollen은 영화가 1968년 이후 모더니즘으로의 본격적인 이행 국면에 접어들면서 고전적 내러티브 영화와 형식적, 인식론적 단절을 경험했다고 본다. 그의 관점에서, 영화의

142) 조엘 마니, 『시점-시네아스트의 시선에서 관객의 시선으로』, 김호영 옮김, 이화여자대학교 출판부, 2007, 122쪽.

모더니즘 운동(modern movement)이 다른 예술에 비해 지체되었던 것은 영화예술의 짧은 역사 때문이라고 할 수 있다.¹⁴³⁾ 그가 기호학적 모더니즘의 역사를 규명하는 과정에서 “내러티브의 타동성(선형적이고 목적론적인 전개), 배우 및 디제시스와의 감정적 동일시, 재현의 투명성(제작 수단을 가리는 것), 하나로 통일된 동질적인 디제시스 공간, 자기 충족적 이야기를 전제하는 텍스트의 폐쇄성을 거부하는 영화의 형식적 모델”¹⁴⁴⁾을 특정한 미학체계, 즉 모더니즘 영화의 조건으로 삼고 있다는 사실을 고려할 때, 영화 <페널티 킥 앞에 선 골키퍼의 불안>은 모더니즘 영화사의 계보에 위치한 작품이 된다.

텍스트의 생산이 다른 매체에 의한 생산물들의 요소와 결합되어 있을 때, 이러한 것을 상호 매체적이라고 말한다.¹⁴⁵⁾ 영화는 그 탄생의 시기에 다른 매체가 영화에 대해 수행한 것처럼 타 매체에서 수용된 자기 자신의 자질을 검토하고 그에 대한 자기 반영적 대응을 수행함으로써 그 자신의 지평을 확장해 나가고 있다. 본고에서 제시한 두 작품은 한 매체와 다른 매체의 일회적인 조우나 결합의 양상이 아닌, 상대 매체에 대한 영향과 문제제기가 자신에게 수렴하고 그것으로부터 다시 발산되는 일종의 상호반조적인 구조 속에 놓여 있다. 알렉상드르 아스트뤽(Alexandre Astruc)이 「카메라 만년필(The Camera-Style)」¹⁴⁶⁾에서 이상적으로만 구상했던 ‘모든 것을 제약없이 그러나 독자적으로 표현할 수 있는 매체로의 진화’는 아마도 이러한 구조 속에서 탄생하게 될 것이다.

143) Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*. Vol. 9. Indiana University Press, Bloomington, 1972.

144) 로도윅: 같은 책, 117쪽. 한편, 로도윅은 이와 같은 윌렌의 견해를 “가장 논쟁적인 순간에 모더니즘 텍스트의 순수 형식주의적 모델을 내적으로 의미를 생산하는 자율적 구조로 승격시키는 듯” 보인다는 점에서 비판하고 있다.

145) 피종호, 「예술형식의 상호 매체성」, 『독일문학』 76, 2000. 248쪽 참조.

146) Alexandre, Astruc, "The Birth of a New Avant-garde: la caméra stylo." *The New Wave: Critical Landmarks*, selected by Peter Graham, Secker & Warburg, London, 1968.

참 고 문 헌

1차 자료

- Handke, Peter, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, München:
Lizenzausgabe der Süddeutsche Zeitung GmbH, 2004.
Wenders, Wim, <Die Angst des Tormanns beim Elfmeter> (1972)

2차 자료

- Arnold, Heinz Ludwig, "Gespräch mit Peter Handke.", *Text und Kritik*
24, in: (Hrsg.) Heinz Ludwig Arnold, *Text&Kritik. Zeitschrift
für Literatur* 24/24a, München, 1978.
Astruc, Alexandre, "The Birth of a New Avant-garde: la caméra stylo."
in: Peter Graham (Hrsg.), *The New Wave: Critical Landmarks*,
London: Secker & Warburg, 1968.
Bazin, André, *What is Cinema? vol.2*, ed. Hugh Gray, California:
University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2004.
Berman, Russell A., "The Recipient as Spectator: West German Film
and Poetry of the Seventies", in: *The German Quarterly* Vol.
55, No. 4, 1982.
Brenner, Peter, *Neue deutsche Literaturgeschichte*, Tübingen: Walter de
Gruyter, 2011.
Bullivant, Keith, "Was danach geschah und davon geblieben ist". in:
Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Bd. 38-39,
1995.
Brady, Martin and Leal, Joanne. *Wim Wenders and Peter Handke:*

- Collaboration, Adaption, Recomposition*. Vol. 147, New York: Rodopi, 2011.
- Bromley, Roger, *From Alice to Buena Vista: the films of Wim Wenders*, Westport: Praeger, 2001.
- Brown, Tom, *Breaking the fourth wall*, Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2012.
- Buselmeier, Michael, "Das Paradies ist verriegelt.", in: (Hrsg.) Heinz Ludwig Arnold, *Text&Kritik. Zeitschrift für Literatur* 24/24a, München, 1978.
- Butler, Micael, "Identity and authenticity in Swiss and Austrian novels of the postwar era: Max Frisch and Peter Handke", in: Graham Batran (Hrsg.), *The Cambridge companion to the modern german novel*, 2004.
- Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narratie Structure in Fiction and Film*, New York: Cornell University, 1978.
- Corrigan, Timothy, "The tension of translation: Handke's The Left-Handed Woman(1977)", in: *German film & literature: adaptations and transformations*, ed. Eric Rentschler, London: Methuen Publishing, 1986.
- Cook, Roger F. and Gemünden, Gerd, eds. *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative and the Postmodern Condition*, Michigan: Wayne State University Press, 1997.
- Coury, David N., *The Return of Storytelling in Contemporary German Literature and Film: Peter Handke and Wim Wenders*. Vol. 36, New York: Edwin Mellen Press, 2004.
- Edel, Leon, "Novel and Camera", in: (Hrsg.) John Halperin, *The Theory of the Novel-New essays*, New York: University of Southern California, 1974.
- Eisenstein, Sergei, "Dickens, Griffith, and the film today." in: *Film*

- Form*, Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 1949.
- Forster, Eva, Handke und das Kino, München: GRIN Verlag, 2007.
- Fritz, WH, "Kreatürliche Sätze. Peter Handkes frühe Prosa.", in: (Hrsg.) Heinz Ludwig Arnold, *Text&Kritik. Zeitschrift für Literatur* 24/24a, München, 1978.
- Ganter, Matthias, *Wim Wenders und Jacques Derrida-Zur Vereinbarkeit des Filmschaffens von Wim Wenders mit Jacques Derridas dekonstruktiver Literaturtheorie*, Marburg: Tectum Verlag, 2003.
- Geist, Kathe, "West Looks East: The Influence of Yasujiro Ozu on Wim Wenders and Peter Handke", in: *Art Journal* 43.3, 1983.
- Handke, Peter, "Zur Tagung der Gruppe 47 in USA", in: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.
- Handke, Peter and E.Brown, Russell, "Peter Handke's "Die Angst des Tormanns beim Elfmeter"", in: *Modern language studies* Vol.16 No.3, 1986.
- Jost, François. *Cinéma et récit: II. le récit cinématographique*. Paris: Nathan, 1990.
- Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films-Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, (Hrsg.) Karsten Witte, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964.
- Lebovici, Serge, "Psychanalyse et cinéma", in: *Revue Internationale de Filmologie* 5, 1949.
- Lenssen, Claudia, "Film der siebziger Jahre- Die Macht der Gefühle", in: *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart: J.B. Metzler, 2004.
- Magny, Claude-Edmonde, *The Age of American Novel*, New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1972.
- Paech, Joachim, *Literatur und Film*, Stuttgart: J.B.Metzler, 1988.
- Pütz, Peter. "Wiegt oder gewichtet Handke das Gewicht der Welt." in:

- (Hrsg.) Heinz Ludwig Arnold, *Text&Kritik. Zeitschrift für Literatur* 24/24a, München, 1978.
- Panofsky, Erwin, *Perspective as symbolic form*, New York: Zone books, 1991.
- Rauh, Reinhold, *Wim Wenders und seine Filme*, Munich: Heyne, 1990.
- Roger F. Cook and Gerd Gemünden, "Excerpt from interviews with Wenders", *The cinema of Wim Wenders : image, narrative, and the postmodern condition*, Detroit: Wayne State University Press, 1997.
- Rolf, Michaelis, "Ohrfeigen für das Lieblingskind. Peter Handke und seine Kritiker Eine Beispielsammlung.", in: (Hrsg.) Heinz Ludwig Arnold, *Text&Kritik. Zeitschrift für Literatur* 24/24a, München, 1978.
- Stanzel, Franz. K., *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995.
- Schafroth, Heinz F., "Von der begriffsauflösenden und damit zukunftsmächtigen Kraft des poetischen Denkens. Peter Handke, sein Elfenbeinturm und die Wörter 'politisch', 'engagiert', 'poetisch'.", in: (Hrsg.) Heinz Ludwig Arnold, *Text&Kritik. Zeitschrift für Literatur* 24/24a, München, 1978.
- Seeba, Hinrich C., "Persönliches Engagement: Zur Autorenpoetik der siebziger Jahre", in: *Monatshefte* Vol. 73, No. 2, 1981.
- Wenders, Wim, "The Act of Seeing", in: *On Film: Essays and Conversations*, London: Faber and Faber, 2001.
- Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*. Vol. 9., Bloomington: Indiana University Press, 1972.
- Zeltner-Neukomm Gerda, *Das Wagnis des französischen Gegenwartsromans. Die neue Walterfahrung in der Literatur*, Hamburg: Rowohlt, 1960.

- Zürcher, Gustav, "Leben mit Poesie.", in: (Hrsg.) Heinz Ludwig Arnold, *Text&Kritik. Zeitschrift für Literatur* 24/24a, München, 1978.
- 김누리, 「68혁명과 독일문학」, 『한국독어독문학교육학회』 vol.21, 2001, 257-289쪽.
- 김수연, 「스티븐 히스의 영화이론 연구 : 통합개념을 중심으로」, 『원우론집(Journal of Graduate School Student Association)』 Vol.32, 연세대학교 대학원, 2000, 240-270쪽.
- 김태환, 「모더니즘 문학과 小說視點의 理論 : 카프카 作品을 통해서 본 시점이론의 제문제」, 서울대학교 대학원, 1996.
- 데이비드 노먼 로도윅, 『현대 영화 이론의 궤적- 정치적 모더니즘의 위기』, 김수진 옮김, 서울: 한나래, 1999.
- 로라 멀비, 「시각적 쾌락과 내러티브영화」, 『페미니즘/영화/여성』, 유지나, 변재란 공편, 서울: 여성사, 1993.
- 로버트 스템, 『자기 반영의 영화와 문학』, 오세필, 구종상 옮김, 서울: 한나래, 1998.
- 루이스 자네티, 『영화의 이해』, 박만준, 진기행 옮김, 서울: K-books, 2010.
- 벨라 발라즈, 『영화의 이론』, 이형식 옮김, 서울: 동문선, 2003.
- 볼프강 가스트, 『영화』, 조길예 옮김, 서울: 문학과 지성사, 1993.
- 세르게이 에이젠슈타인, 「디킨즈, 그리피스 그리고 우리들」, 『영화의 형식과 몽타쥬』, 정일몽 옮김, 서울:영화진흥공사, 1994.
- 수잔 헤이워드, 『영화 사전』, 이영기 옮김, 서울: 한나래, 1997.
- 스티븐 히스, 『영화에 관한 질문들』, 김소연 옮김, 서울: 울력, 2003.
- 심은진, 「영화와 정신분석」, 『프랑스학연구』, Vol.43 No.-, 2008, 373-389쪽.
- 안톤 카에스, 「뉴 저먼 시네마」, 『세계 영화사』, 서울: 열린책들, 2006.
- 앙드레 고드로, 프랑수아 조스트, 『영화 서술학』, 송지연 옮김, 서울: 동문선, 2011.

- 앙드레 바쟁, 「비순수 영화를 위하여-각색의 옹호」, 『영화란 무엇인가?』, 서울: 시각과 언어, 2001.
- 앨런 스피겔, 『소설과 카메라의 눈』, 박유희, 김종수 옮김, 서울: 르네상스, 2005.
- 유리 로트만, 『예술 텍스트의 구조』, 유재천 옮김, 서울: 고려원, 1991.
- 윤일권, 「카프카의 변신에 나타난 서술시점과 갈등구조」, 『獨逸文學』, Vol.51 No.1, 1993 pp. 598-621.
- 위르겐 만타이, 「프란츠 카프카, 영원한 아들」, 『페터 한트케론』, 김현성 옮김, 서울: 청하, 1991.
- 이문희, 「1970, 1980년대 문학」, 『독일문학사조사』, 서울: 서울대학교 출판부, 1990.
- 이상면, 「뉴 저먼 시네마」, 『세계영화사 강의』, 서울: 연세대학교 출판부, 2001.
- 자크-알랭 밀레, 「대상 a로서의 응시에 관하여」, 『자크라캉 세미나』, 맹정현, 이수련 옮김, 서울: 새물결, 2008.
- 장현희, 「문학과 영화의 상호 연관성 연구: 페터 한트케와 빔 벤더스의 공동창작을 중심으로 = Eine Untersuchung der Beziehung zwischen Literatur und Film - in bezug auf Zusammenarbeit von Peter Handke und Wim Wenders」, 부산대학교 박사학위 논문, 2008.
- 정인모, 「68운동시기 문학에 나타난 과거극복문제」, 『독일어문학』 vol.9, 1999, 55-82쪽.
- 정인모, 「70년대 독일 소설에 나타나는 탈정치화 경향」, 『독일언어문학』 vol.40, 2008, 169-189쪽.
- 정인모, 「현대 독일 영화와 문학의 영화화-한트케와 벤더스의 [페닐티키키에 골키퍼의 불안] 의 경우」, 『유럽사회문화』, 단일호, 2012, 111-134쪽.
- 조엘 마니, 『시점-시네아스트의 시선에서 관객의 시선으로』, 김호영 옮김, 서울: 이화여자대학교 출판부, 2007.

- 존 오르, 『영화와 모더니티』, 김경옥 옮김, 서울: 민음사, 1993.
- 질 들뢰즈, 『영화』, 주은우, 정원 옮김, 서울: 새길, 1996.
- 크리스티앙 메즈, 『영화의 의미작용에 관한 에세이 2권』, 이수진 옮김,
서울: 문학과 지성사, 2011.
- 크리스틴 톰슨, 데이비드 보드웰, 『세계 영화사- 동시대 영화』, 서울: 시
각과 언어, 1999.
- 토마스 엘새서, 말테 하게너, 『영화이론-영화와 육체는 어떤 관계인가?』,
윤종욱 옮김, 서울: 커뮤니케이션북스, 2012.
- 페터 뢰츠, 『페터 한트케론』, 김현성 옮김, 서울: 청하, 1991.
- 프란시스 바누아, 『영화와 문학의 서술학-문자의 서술, 영화의 서술』, 송
지연 옮김, 서울: 동문선, 1989.
- 피종호, 「예술형식의 상호 매체성」, 『독일문학』 76, 2000, 248-268쪽.
- 호세 오르테가 이 가세트, 「몇 가지 현상학적인 요소」, 『예술의 비인간
화』, 안영옥 옮김, 서울: 고려대학교 출판부, 2004.

Zusammenfassung

Kamerablick in Literatur und Film

- Peter Handkes Roman *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* und dessen Literaturverfilmung von Wim Wenders.

In der vorliegenden Arbeit untersuche ich die verschiedenen Eigenschaften vom Kamerablick im Vergleich zwischen Peter Handkes Roman *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* und der entsprechenden Verfilmung unter der Regie von Wim Wenders.

In der Einführung erfolgt eine Definition des Kamerablicks als Gegenstand der Literatur. Es wird überprüft, welchen Einfluss der Kamerablick auf die Form des modernen Romans hat und wie sich dieser bei der Literaturverfilmung solcher Werke auswirkt. Die Entstehung des Kamerablicks in der Literatur bedeutet im weiten Sinne die Umsetzung der Erzähltechnik von der >Erzählung< zur >Vorstellung<. Dies bedeutet hauptsächlich, dass vor allem der traditionelle Erzähler seine Rolle ausgespielt hat und Angelegenheiten und Figuren nun sachlich dargestellt werden. In der literarischen Moderne ist der Kamerablick mehr als eine experimentale Erzähltechnik. Die sachliche Schreibung in der literarischen Moderne stellt nicht die universelle, konkrete Welt dar, vielmehr bedeutet >sachlich<, dass die Welt subjektiv erkennbar ist und die menschliche Seele sich mit dieser Subjektivität aus der Welt entfernen kann. Dieses Phänomen kann in fast allen Bereichen der modernen Kunst beobachtet werden. Daher muss der Kamerablick im Roman nicht nur als eine Erzähltechnik, sondern auch als eine Perspektive, mit der man die Welt erklären kann, verstanden werden. Es handelt sich gleichfalls um eine Synekdoche der Tendenzwende, die sich in den verschiedenen Gattungen der modernen Kunst gleichzeitig entwickelt hat. Aber während die literarische

Moderne zur Auflösung des totalitären Weltbildes vom traditionellen Realismus vorangekommen ist, scheint es, dass der Film, welcher der eigentliche Ursprung vom Kamerablick war, durch Illusionswirkung die einheitliche Realität aufzubauen sucht. In dieser Beziehung wird die Literaturverfilmung von solchen modernen literarischen Werken, die einen Kamerablick beinhalten, nicht nur wegen des Handlungswertes vermieden, sondern auch in ästhetischer Beziehung meistens kein Erfolg haben, weil der Kamerablick, der der Veränderung der Erkenntnisse in der literarischen Moderne entspricht, in Wahrheit mit Regeln konsturiert wird, die die konventionelle Wahrnehmung im Film erzeugen.

Wenn also folglich ein modernes Problembewusstsein, das eine Ursache zur Schau stellen will, die Angst vor Unsicherheiten der Welt wäre, würde es dann verschwinden, falls der Blick in der Literatur genauso auf der Leinwand übertragen wird. Der Roman *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* und der Film mit gleichem Titel, haben eine Beziehung, die zwischen Literatur und Film ironisch entsteht, und das verfilmte Werk von Wenders zeigt einen subversiven Blick, durch welches dieses festgefahrene Problem aufgelöst werden kann.

Im Hauptteil ab Kapitel II untersuche ich zunächst den historischen Hintergrund dieser Entwicklung, der sich vor allem auf die 1970er Jahre bezieht. Hier wurde die Problematik der Erkenntnis von der Subjektivität in die Realität verlegt. Es lässt sich festhalten, dass Handkes Roman und Wenderses Film zu derselben Kategorie unter verschiedenen ästhetischen Tendenzen der 70er Jahre gehören. Im ersten Abschnitt beleuchte ich die enge Beziehung auf die literarische Neue Subjektivität und Handkes Werk und im zweiten Abschnitt sehe ich das Oeuvre von Wenders durch, der als Sensualist unter den Regisseuren des Neuen Deutschen Films bekannt wurde.

In Kapitel III wird der Kamerablick im Roman *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* analysiert. Der Roman ist in einer Gegenüberstellung zwischen Perspektive der fokalen Figur und des Erzählers formuliert. Der Erste wird allmählich immer mehr subjektiv, wodurch sich der Leser nicht mit der fokalen

Figur identifizieren kann. Der Letztere versucht diese Perspektive der Figur nicht zu übermitteln, sondern nur aufzuzeichnen. Dabei wird die Angst Blochs, der das Sinnbild eines in sich gespaltenen Subjekts ist, unmittelbar vorgeführt, indem Handlung und Innenleben der Figur durch keinen Erzähler als Träger bearbeitet werden.

In Kapitel IV analysiere ich, wie der Kamerablick im Roman hin zur Verfilmung von Wenders adaptiert wird. Im Film <Die Angst des Tormanns beim Elfmeter> wird das gleiche Problem der Erkenntnis mit dem Roman durch 'den offenbaren Blick' erfolgreich behandelt. Dabei wird der offenbare Blick aus Dekonstruktion durch Shots mit subjektiver Kamera und unregelmäßiger Einschubung der offenbaren Shots erreicht. Die Autorität, die der Blick des Protagonisten schon innehatte, ist durch die Dekonstruktion der Shots mit einer subjektiven Kamera eingebüßt. Dadurch verliert die Subjektivität vom Protagonist ihre Funktion der Erkenntnis über die Welt und wird zu einem von außen beobachteten Objektiv degradiert. Nach der Eintrübung der Grenze von Subjektivität/Objektivität und Ich/Welt, verliert der Blick des Protagonisten die Einheit und erfährt so den Zwiespalt mit sich selbst nach subjektivem Blick und objektivem Blick. Die offenbaren Shots spielen hier eine doppelte Rolle: Sie sind nicht nur eine visuelle Vorstellung des gespaltenen Blicks, sondern üben auch eine Spaltung des identifizierten Blicks zwischen Zuschauer und Film (Kamera) aus. Zusammengefasst bedeutet dies, dass der Film dem Zuschauer die Angst vom Protagonist durch den Film versinnbildlicht, indem die Dekonstruktion der dem Zuschauer die Existenz der Kamera ins Gedächtnis ruft: Obwohl die Kamera gerade auf den Zuschauerraum gerichtet ist, identifiziert die Kamera keineswegs sich mit dem Blick der Zuschauer.

Auf diese Weise verfilmt Wenders erfolgreich das Problem der modernen Erkenntnis im Roman *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* durch die bedeutende Unterschiedlichkeit der Kamerablicke zwischen Literatur und Film. Der Film erweitert seinen eigenen Horizont, indem er eigene Elemente, welche

die anderen Medien adaptiert haben, fortwährend prüft und darauf selbst-reflexiv reagiert, wie die anderen Medien schon zur Durchführung gekommen sind, als der Film anfangs erfunden wurde. Die beiden in diesem Aufsatz untersuchten Medien liegen also in keiner einmaligen Verbindung, sondern in einer kontinuierlichen Struktur der Intermedialität. In dieser Struktur kommen eigene Einflüsse auf das andere Medium oder Fragestellungen zurück, um sich von dort wieder auszubreiten. In dieser Hinsicht lässt sich erklären, dass die Beziehung der beiden Werke eine Spur der intermedialen Entwicklung präsentiert.

Schlüsselwörter: Kamerablick, Neue Subjektivität, Neuer Deutscher Film, Die erkenntnistheoretische Funktion des Subjekts, Die sachliche Schreibung, Literarische Moderne, der offenbare Blick, Literaturverfilmung.